

د محمد ابراهيم الطبع صالح



محسود درویش
بین
الزَّعْتَرُ وَالصَّبَّارُ
نقد و تحریف

دراسات نقدیة



الإشكاف الثاني زهير الحسو

د. محمد إبراهيم الخليل

مسودد روش
بسن
الزعترو الصبار
دراسة نقدية



منشورات وزارة الثقافة

في الجمهورية العربية السورية

دمشق ١٩٩٩

DL

محمود درويش بين الزعتر والصبّار: دراسة نقدية /
محمد ابراهيم الحاج صالح . - دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٩. -
٢٢٤ ص؛ ٢٤ سم.

١- ٨١١٩٥٦٤٠٠٩ ح ١ ج م ٢- العنوان ٣- الحاج صالح
مكتبة الأسد

الايداع القانوني: ع- ١٧٤١ / ١٠ / ١٩٩٩

استهلال

برأينا ؛ على الدارس لشعر محمود درويش الإحاطة بالإتساع الثقافي الذي يتمتع به الدرويش ، وعليه أن يعرف أن سيرته الشخصية والشعرية المندمجة بسيرة جمعية ، ذات أبعاد نفسية عميقة ، يشكل : الغياب ، والافتقاد ، وتنشطي الذات ، والتردد بين يقين رسولي ثوري وبين يأس وجودي ؛ ثيماتها الأساسية . وعليه أيضا معرفة ومراجعة الأساطير ؛ أساطير كتعان وسومر وبابل والإغريق ومصر الفرعونية ، والعهد القديم ، والقرآن ، والإرث اللغوي العربي خصيصا الشعر منه ، فالدرويش مثلا يرى في أبي الطيب المتنبّي جدا له (١).

في مرحلته الأولى ، حيث كان يعيش في الأرض المحتلة ، شكلت الغنائية أساس شعرية الأول ، فهي أي الغنائية اندمجت في تلك المرحلة مع رومانسية مُعتَبة لم يتح لها أن تأخذ مداها بوجود عامل الوعي الاجتماعي والقومي حين أطل درويش - وهو شاب - على المشهد المعقد المحيط في ظل الاحتلال . وقد ظلت الغنائية المستندة أساسا إلى ضمير المتكلم والحكي عن عذابه سمة رئيسية في شعره على الدوام .

وفي مرحلة أرقى ، تلت خروجه من فلسطين ، تواسجت الغنائية مع السرد ، والقص ، وتعدت الضمانر ، وصولا إلى الملحمة في " أحمد الزعتر (٢) " و " مديح الظل العالي (٣) " وهي المرحلة التي غطى فيها الخطاب الجهري للصوت القائل في جلّ القصائد على تنامي شعرية لصالح صراخ متآلم سيتخافت لاحقا إلى أن يصل إلى الصمت ، صمت البحر الزاخر بكلّ أنواع الكلام لكنه لا يصرخ ، بله لا ينطق ؛

مثال ذلك القصيدة الخاتمة لديوانه لماذا تركت الحصان وحيدا : " عندما يبتعد (٤) ". وهي أيضا مرحلة وسيطة بين إرادة ثورية تريد التغيير والفعل ؛ لكن ... يغلغها أسى وبذور ياس قادم ، وبين الأفق الإنساني المتعاطف الذي سيكرّس لاحقا ابتداء من ديوانه " هي أغنية (٥) " ومن ذلك الخطاب الجهري وجد مهاجموه ثغرة ربط شعره بالسياسة بمعناها الضحل .

وغنائية درويش لا " تتمثل في إشاعة لون من ألوان النشاط العاطفي الوجداني للعبارة في استقرار الأنا ، وتغنيها بلحظة ما ، أو بوصف ما ، أو بمشهد ما أو ركونها إلى لهجة شعرية شجية أو بهيجة فهذه الأشياء لا تنبثق في شعر درويش بهذا المعنى الذي توهمه بعضهم في "ميسمه الغنائي" (٦) . فعلا ، فغنائية درويش ، هي غنائية المأساة باستغراقها الزمني الطويل ، هي غنائية بلا فرح ولا شجن يستغرق اللحظة الواحدة لفرد متوحد وحيد ، وإنما يأتي فرحها أو شجنها كقناع يخفي خلفه حزنا مقيما ودفقا يائسا لا ينضب ؛ رغم الإرادة الصلبة ! في احمد الزعتر مثلا ورغم الامتداد النفسي السردى الطويل لاحقا . وهي غنائية تصل حد الإنشاد المفتوح على حقول دلالية لا يرتقيها إلا الإنشاد الدرامي ذو العلاقة بالأسئلة الوجودية ، وبالأفق الإنساني الذي يأخذ بالاتساع . في " مديح الظل العالي " (٧) مثلا :

هل كان من حقّي النزول من

البنفسج والتفوح في نمائي ؟

هل كان من حقّي عليك الموت

فيك

لكي تصيري مريماً
وأصير نائي
هل كان من حقي الدفاع عن
الأغاني
وهي تلجأ من زنازين الشعوب
إلى خطائي ؟
هل كان لي أن أطمئن إلى رواي
وأن أصدق أن لي قمراً تكوره
بداي ؟
صدق ما صدقت ، لكنني
سامشي خطائي

وفي مرحلته الشعرية الأخيرة سيلبث محمود درويش عند أفق إنساني
مفتوح ، فمن موضوع محلي ، بل يومي وعادي ؛ حيث التربة الأولى
للقصيدة سجد الأوليّة (٨) التي ترفع العادي واليومي والمحلي إلى
مصاف الأبعاد الإنسانية الكونية ، ففي " لماذا تركت الحصان وحيداً "
حيث السيرة ؛ سيرة : الفرد ، والجمع ، والأماكن ، والتاريخ .

تنشأ ، مثلاً ، قصيدة " هلين ياله من مطر (٩) " من حدث بسيط عادي
مألوف ؛ من اللقاء غريبين ، غريب وغريبة ، ولأن الديوان ديوان
سيرة شخصية كما يصرح الشاعر فإننا سنحيل الصوت الشعري في
القصيدة إلى الشاعر نفسه : ثمة مطر ومساء قادم والغريب يدفعه المساء
إلى التفكير بغربته ، فيبتكر حديثاً مع بانعة الخبز ، ليخلق حواراً بين
الآن / والآخر ، هروباً من الوحدة . هذه هي حتوثة القصيدة ، لكن إذا

نظرنا في النص عميقاً ليستأ حالة الغربة التي يحس بها كل غريب .
وسيعتلي النص آفاقاً إنسانية ، وسيسدعي اسم هيلين في النص اسم
هوميروس والإلياذة والأوديسة وأوليس الذي جاب البحار ضائعاً ، مما
يدفعنا إلى محاولة البحث عن نقطة الالتقاء بين أوليس التاريخ ؛ أوليس
الإغريق ، وأوليس غريب ضائع يجوس هاهنا ، في هذا الزمن ؛ زمن
كتابة القصيدة :

مطرٌ فوق سقف الجفاف ،
الجفاف المذقّب في ليونيات الكنائس ،
— كم تبعد الأرض عني ؟
وكم يبعد الحبّ عنك ؟
يقول الغريب لبائعة الخبز ، هيلين ،
في شارع ضيق مثل جوربها ،
— ليس أكثر من لفظة ... ومطر ...

.....
ويقول الغريب لهيلين : كنت أحارب
في خندقك ، ولم تبرأي من دمي
الأسوي . ولن تبرأي من دم
مبهم في شرابين وردك . هيلين !
كم كان أغريق ذاك الزمان قساةً ،
وكم كان " أوليس " وحشاً يحب السفر
باحثاً عن خرافته في السفر

ونحن سندرس - تطبيقياً - في هذا الكتاب خمس قصائد من قصائد محمود درويش ، أول هذه القصائد هي " أحمد الزعتر " من ديوانه أعراس المصادر عام ١٩٧٧ ، أي في مرحلته الثورية سياسياً ، الملحمية شعرياً . هي إذن قصيدة ملحمة تتداخل فيها الجمل الشعرية القصيرة ذات الإيقاع السريع - السمة المميزة لأسلوبه قبل قصيدة : سرخان يشرب القهوة في الكافيتيريا - بالسرد ذي الجمل الأطول الذي يفتح على القَص ، والحكي ، والدrama ، وصولاً إلى الجو الملحمي .

ولأن الدراما والملحمة تتطلبان تعدداً في الضمائر ، كما تتطلب الدراما المسرحية و السينمائية تعدداً في الشخصيات ، فإننا سنجد في " أحمد الزعتر " غابة من الضمائر التي تحيل إلى حقول دلالية واسعة ، يمكننا قسمتها في ثلاثة مجاميع .

المجموعة الأولى تضم الثنائيات : **الأنا / الهو ، الأنا / الأنت ، الأنا / الأنت ، الأنا / الهو** - حيث القاسم المشترك هو : **الأنا** - في وحدة ليس فيها إحياء التضاد . وستكون **الهو ، والأنت ، والأنت ، والهي ، ضمائر** تتحو والكلمات الملتصقة بها نحو **الأنا الشعرية** في وحدة واحدة . فالهو والأنت يشيران إلى أحمد بطل الملحمة المتوحد بالأنا الشعرية . والهي والأنت تحددان ثنائية الأرض / المرأة المقدستين من قبل الأنا الشعرية ، والمتوحدتين ربما لأول مرة في شعر محمود درويش بجسد ذكر هو جسد أحمد .

المجموعة الثانية تضم الثنائية الضدية : **الأنا / الأنتم ، الهو / الأنتم ، الهو / الأنتم ، حيث تحدث " الأنتم " ضمائر عائدة لجماعة متهمّة أغلب**

الأحيان ذات وطأة على : الأنا / أحمد ، والهي / الأرض / المرأة . وفي أحيان أقل تعود ضمائر " الأنتم " إلى جماعة ترغب الأنا الشعرية في إنقاذها .

المجموعة الثالثة : تأتي متأخرة في زمن القصيدة ، بعد أن تنتهي مرحلة الضياع والتشتت ، تأتي حين يلم أحمد ذاته ويمتلك وعيه ، وهي تشير إلى ضمائر " النحن " .. كأننا " نحن " ندخل إلى المسرح بسبب امتلاء أحمد وعيا وقرارا بالمقاومة ، ورغم ذلك فضمائر النحن ترتبط بجو يعبق برائحة الموت : " سيجرفنا زحام الموت ... " . أو بالاحتمال الارتياحي الذي يعلل توقع نتيجة لتضحية أحمد " لنصاب بالوطن البسيط . وباحتمال التيسمين " . ومما هو لاقت ، غلبة الأفعال المضارعة في القصيدة على الأفعال الماضية ، فالأفعال الماضية بما فيها الأفعال الناقصة تعدُّ ٦١ فعلا ، بينما تعدُّ الأفعال المضارعة ١٤١ فعلا بما فيها أفعال الأمر ؛ وهي أفعال " مضارعة " لأنها تتوقع أن يعمل المأمور بفعل الأمر ما يطلب منه في اللحظة التالية ، أو ما يليها ، وبما فيها أيضا الأفعال المضارعة التي دخل عليها " سين الاستقبال " . وبذلك تكون الأفعال الماضية ٣٠% من مجموع الأفعال ، بينما تكون الأفعال المضارعة ٧٠% من مجموع الأفعال .

الأفعال الماضية تتعلق بأزمان التشتت ، والضياع ، وانعدام وعي الذات ؛ أزمان كان أحمد بطل القصيدة / الملحمة لا يعي هويته ولا يمتلك رؤيته . أما الأفعال المضارعة وما في حكمها فتتعلق بمعرفة أحمد لنفسه وعيه لذاته ورسمه لحلمه ، وشرّعه بالمقاومة ، وستبقى صيغة المضارعة قائمة حتى بعد أن يموت أحمد ويصبح موته في الماضي .

وستلعب الصيغة الآتية بالفعل الماضي : "وجبت نفسي قرب نفسي " و "وجبت نفسي ملء نفسي " دور التحول الزمني نحو الأفعال المضارعة ، ليس بالتجاور المكاني في السياق ، وإنما في التجاور في الزمن غير الخطي . ولأن الزمن في القصيدة ليس زمناً مستقيماً خطياً ذاهباً من الماضي نحو المستقبل ، فإننا سنلاحظ أفعالاً ماضية تنقسم في زمن متقدم ، لكنها أبداً تظل على صلة مع ما ذهب في الماضي من تاريخ ، أو أساطير ، أو ماضٍ من حياة أحمد ، أو من حياة الصوت الشعري أو من سيرة الجماعة الذين يمثلون شعب أحمد .

وفي القصيدة أيضاً غلبة لأسماء الفاعل على أسماء المفعول ، إذ نلتقي بـ ٢٦ اسم فاعل ، وبـ ١٥ اسم مفعول ، مما يشير إلى اتجاه في النص ينحو نحو الفاعلية والاختراق ، بدلاً من العطالة وتلقي الفعل . وفي هذا قلباً للتوقع ، إذ كنا نتوقع أن : موت أحمد ، وسقوط تل الزعتر ، للذنان يمثلان التربة الخام لنسيج القصيدة ولقها واستعاريا ، وكذلك الإحساس العام في القصيدة الذي يرسم جوّاً من الحصار الخائق واقتراب الموت من الجموع وليس من أحمد فقط ؛ كنا نتوقع بعد كل هذا أن تأتي الغلبة لاسم المفعول انسجاماً مع الاتكسار والفعل الآتي من الخارج ، لكن الإرادة والتناؤل المقتل ، أو غير المقتل ، عدلاً للميل إلى جهة أخرى ، إلى جهة أسماء الفاعل ، رغبة واستجاباً وتمنياً للفاعلية .

وإذ نتبعنا الزمان والمكان في القصيدة ؛ وهما المفهومان النظريان اللذان لا ينفصلان ، فإننا سنجد في موضوعة المكان ، أمكنة قارة ثابتة ، وأمكنة عابرة غير ثابتة . فالأرصفة ، والعربات ، والزنازين ، وتل الزعتر ، وللخندق ، وبردى الهارب ، والنيل للطارد ، و" عتة "

الصفيح ، والطرق الفارة ، والمنفى ، والمكاتب . والمطار ، كلها
عناصر مكانية عابرة ، زائلة ، قلقة ، وغير ثابتة ، وهي العناصر التي
تحيط بأحمد وتشكل حيزه الجغرافي والمكاني في أزمان الثقات
والحصار . أما البلاد ، والمحيط ، والخليج ، والمدينة ، والعواصم ،
والكون ، وروما ، وحيفا ، والكرمل ، والمنزل ، والخريطة ، والأرض
، وطروادة ، ومثادة ، ودمشق ، والحجاز ، والجبال ، والسفوح ،
والمعبد ... فهي الأمكنة القارة الراسخة في القصيدة ؛ إن في الواقع
المائل ، لو في التاريخ ، وهي ترد في السياق بمدلول ؛ التآمر ضد أحمد
تركزت شوارعها المدينة

ولتت إليه

لتقتله (١٠)

أو ترد على محمل الرغبة الحلمية والتمني في أن ينالها أحمد لو يمتلكها
وحيفا من هنا بدأت

وأحمد سلم الكرمل (١١)

أو ترد كمثال رمزي يرفض الصوت الشعري تمثله لأن الزمن تغير
ولأن الجغرافيا غير الجغرافيا :

لا طروادة بيتي

ولا مثادة وقتي (١٢)

إن من الثابت والمتحول في المكان والجغرافيا ينشأ جدل "درامي"
مكاني آخر يسير في قلب الجدل الدرامي السردى . وسنجد في
موضوعة الزمان تنوعاً ؛ من الدقائق وقت ولادة أحمد : "لم تلده لمة

إلا نلتقي في إزاء للموز واتسحت ... " ، إلى العشرين سنة من الأسئلة
في زمن الشتات والضياح : " عشرين عاما كان يسأل ، عشرين عاما
كان يرحل " ، ثم " الأبد " : السرد الزمني اللائق بالآلهة حين يصلب
أحمد على صليب عذابه واستشهاده :

لا تمرقوه من الأبد

لا تبشروه على الصليب

فهو الخريطة والجسد

وهو اشتعال العنديل (١٣)

وسيوحي لنا التنوع في الزمن بفتح باب السرد والجراك على وسعه ،
وسندخل من باب المكان إلى التاريخ " للزمن " عبر المدن ذات البعد
الرمزي في التاريخ : روما ، طروادة ، مستادة ، دمشق ... وسنلتقي
أيضا بالصراع الأسلوبي بين ثبات الجملة الإسمية في الزمن وإعطائها
يقينا ثابتا لا يحده زمن ، وبين حركة الفعل التي تتضمن معنى الارتباب
والشك واللايقين ونسبية الزمن ، في علاقة تمور بالجدل .

وسيلفت انتباهنا الصراع بين دلالات الظلمة ودلالات النور باعتبارهما
دوال على الزمن ، ففي التركيب اللغوي " ليل الزنازين الشقيقة "
تجاوز لمفردة " الليل " مع مفردة " الزنازين " ، وهو ما يعينا إلى
استرجاع الثيمات الأولية في الأسطورة ، إذ الليل رمز لثيمة الموت ،
والزنازين رمز لثيمة القبر . وقريب من هذا سنجد في الصورة
الرومانسية الغنائية " لكن كلما جاء المساء امتصني جرس بعيد " . أما
ثيمات الحياة والتجدد فلها علاقة ، وعلى الدوام ، بالنور وبالزراعة :

وهو يوم الشمس والزئبق " . " وهو اندلاع ظهيرة حاسم في يوم
حرية " . " اذهب صبيًا في ليلي . اذهب براعم " . " فاذهب بعيداً في
القلم وفي الزراعة " .

القصائد الأربع الأخرى التي سندرسها هي : ألد الصبّار ، كم مرة ينتهي
أمرنا ، أطوار أنات ، عندما يتعد . وهي جميعاً من مجموعته الشعرية
" لماذا تركت الحصان وحيداً " . وهي المجموعة التي قال عنها الناقد
صبحي حديدي " في هذه المجموعة ، الجديدة على المشهد الشعري
العربي بأسره ، يذهب محمود درويش نحو السيرة : سيرة المكان حين
تحتويه الجغرافيا لكي ينبسط في التاريخ ، وسيرة مواقع المكان حين
تتقلب إلى محطات للجسد وعلامات للروح ، وتصنع - بالتالي - صيغة
ملحمية فريدة لسيرة ذاتية .. " (١٤) .

جاء اختيار القصائد الأربع متعمداً على أساس أن ثلاثاً منها ؛ ترسم
المعاني النفسية العميقة للافتقاد : افتقاد الأرض ، والبيت ، والأهل ،
وملاعب الطفولة ... كما ترسم المعاني النفسية للحضور : حضور الأكم
الدائم المقيم ، والحفر الشجي في الذاكرة لاستخراج مخزونها إلى العلن
، بينما ترسم القصيدة الرابعة وهي " أطوار أنات " المعاني ذاتها ،
ولكن بتصعيدها لجعلها تشمل جغرافيا أوسع . فبدلاً من البيت والبنر
وحقل الشعير وشجيرات التين والنافذة التي تُسيت مفتوحة ؛ وهي
عناصر ترد في القصائد الثلاث . نرتقي إلى الجغرافيا الواسعة ؛ إلى
سوريا وأرض الرافدين ، وبدلاً من أن يكون الأكم فردياً والكلمات محالة
إلى ضمير مفرد متكلم ، نرتقي إلى ألم افتقاد أنات " ربّة الحب

والزراعة " حيث الأكم جمعي والكلمات محالة إلى ضمير الجمع رققة مع ضمير الفرد المتكلم .

في القصائد الثلاث نقرأ سيرة للتاريخ – للتاريخ الأقرب – أما في " أطوار أنات " فنقرأ الأسطورة التي تتماس مع التاريخ في نهايتها المحورة والمحوطة عن نصتها الأصلي ، حيث تتخلى أنات عن تجدها السنوي ورعايتها للحب والزراعة في بلاد الرافدين وسورية ، مغوية من نجم يسطع في بلاد الإغريق . وسيكون زمن السرد ؛ زمن الحدث في القصيدتين : أبد الصبار ، كم ينتهي أمرنا . محدداً بأيام أو أشهر بعد انتهاء حرب الـ ٤٨ . أما زمن الحدث في " أطوار أنات " فيبدو أكثر امتداداً ، وكأنه زمن أبدي ، لا تحده الـ ٤٨ ، ولا تلوح له نهاية ما ، وفيه دمج للزمن التاريخي والزمن الأسطوري .

وفي الحقيقة سيكون عزل هذه القصائد الأربع عن محيطها في الديوان " لماذا تركت الحصان وحيداً " فيه بعض التسف ، إذ ترتبط هذه القصائد الأربعة بالجو الملحمي المأساوي في الديوان ، وعزلها كل واحدة على حدة لن يوحى بذلك الجو الملحمي تماماً . وإذا كانت " أحمد الزعتر " ملحمة مكتملة في قصيدة واحدة ، فإن الملحمة تتوزع في " لماذا تركت الحصان وحيداً " توزيعاً لن يجعل القصيدة الواحدة ملحمة بحد ذاتها ، وإنما هي قطعة فيفساء ؛ من تجاورها مع القطع الأخرى تتخلق الملحمة .

ولأن ديوان " لماذا تركت الحصان وحيداً " سيرة شخصية / جمعية ، ولأن القصائد الأربع هي كذلك ، فمن المفيد عرض هذا الديوان لإبراز

السرد الذي تُسجّت عليه هذه القصائد . فالديوان يُفتتح بقصيدة " أرى شبحي قادمًا من بعيد ... (١٥) " حيث يحدّد العنوان جزءاً " شبحاً " منقسمًا من الأنا الشعريّة يأتي متقدّمًا من البعيد ، ومفردة " بعيد " هنا تشير إلى تنقّق الذاكرة من الماضي إلى الحاضر ، حاضِر القول الشعري ، وتكرّر في هذه القصيدة الصيغة اللغوية التي يروّسها الفعل المضارع " أطلّ " " أطلّ " كشرقة بيت ، على ما أريد ، أطلّ على نورس وعلى شاحفات جنود ، تغير أشجار المكان ... أطلّ على موكب الأنبياء القدّام ... أطلّ على صورتي وهي تهرب من نفسها ... أطلّ ... وأطلّ . هي إذن إطلالة من الحاضر على الماضي ؛ على الذاكرة ، كأنما الصوت الشعري يتبوّأ موقعاً عاليًا ، موقع إليه يستدعي من الذاكرة لو من لوح محفوظ ما يريد استنكاره . ومن هذه الإطلالة الماتحة من الذاكرة ، ومن التاريخ ، ومن مواقع المكان ، ومن الأسطورة ، ندخل إلى فنّ السيرة .

ينقسم هذا الديوان إلى ستّة أبواب . أول هذه الأبواب : " ليَقونات من بلور المكان " وسنرى ضمن هذا الباب قصائد تتدرج فعلاً تحت دلالة هذا العنوان ، وسنحس كأنّ مكاناً نشطاً ، وتكمّر كما تتكسر مزهريّة أثيرة أو مرآة ، وما القصائد المندرجة تحت هذا العنوان إلا كسيرات عزيزة على الصوت الشعري من كسر ذلك المكان ؛ يتمرأ فيهما على طفولته ، ويحملها كتيمة أو تعويذة مخفية في طبّات الذاكرة يستخرجها ساعة يريد ويطلّ عليها عندما يريد . ولأنّ ثمة سيرة للمكان تكتب في الديوان ، فإن حميمية القصائد ترتسم في حنين جارف إلى المكان الذي تكتب سيرته موازية لسيرة الأنا الشعريّة :

- هل تعرف البيت ، يا ولدي ؟

- مثلما أعرف الدرب أعرفه :

باسمين يطوق بولاية حديد
ودعسات ضوء على الدرج الحجري
وعباد شمس يحرق فيما وراء المكان
ونحلّ البلب بعد الفطور لجدي
على طبق الخيزران ،
وفي باحة البيت بئرٌ وصنفاقة وحصان

وخلف السياج غدّ يتصقح لورثنا ... (١٦)

المكان الذي نكتب سيرته ضمن مسيرة الفرد يكتسي تصوّره الحاضر ؛
حاضر كتابة النصّ ، من ذكره لا تنسى ، ولأنّ الذكر لا تنسى ، ولأنّ
الاقتلاع طال الإنسان الفرد وطال كذلك الجماعة ، فإنا ننحس كما لو
أن الأرض اقتلعت هي أيضاً ، ولأخذت من مكانها :

لم تكن المكان مسامير أقوى من الزلزلة
عندما جاءت الشاحات من البحر . كنا
نهيء وجبة لبقارنا في حظائرهما ، ونرتب
لباننا في خزائن من شغلنا اليدوي
ونخطب ودّ الحصان ، ونوميء
للنجمة القمارة (١٧) .

ثاني الأبواب هو : فضاء هابيل . حيث تتنوع الانكسارات النفسية ،
وتطلّ الأسئلة الوجودية . فمن الغربة في عود اسماعيل :

والأنبياء هنا أيضاً يعبرون

وينصتون لصوت اسماعيل ينشد : يا غريب ،

لنا الغريب ، وانت مثلي يا غريب الدار ،

عُدْ ... (١٨)

إلى إحياء عميق من أسطورة الغراب الذي عثم الإنسان الأول كيف
يخفي جريمته ، جريمة قتل أخ لأخيه ، في أسطورة قابيل وهاويل :

لنت متهم بما فعلنا . وهذا أول

الدم من سلاتنا أمامك ، قابيل

عن دار قابيل الجديد ،

مثما أبعد السراب

عن حبر ريشك يا غراب ... (١٩)

بين الغريب في عود إسماعيل ، وأول جريمة بشرية في حبر الغراب ،
تنتشر في قصائد هذا الباب الظواهر النفسية في السيرة : من خوف ،
وفجعية ، وحيرة ، وانفصام ، وملاحقة ... وحشو كل هذا الفضاء
الشعري يظل المكان هو الحاضر الأكبر :

أعرف البيت من خصلة المريمية . لولى

للنوافذ تجنح نحو الفراشات .

أعرف البيت من خفقان المناهل . لولى

لحمامات تبكي على كتفي ... (٢٠) .

ثالث الأبواب : فوضى على باب القيامة . سجد خلف هذا الباب انقلاباً للمفاهيم والقيم ، وتحاوراً من الأسطورة ، وتحويراً لها ، وتخليق أساطير ؛ إذ تُنتج النصوصُ للأساطير نهايات إنسانية واقعية ، على العكس من الأساطير الأصلية التي تنتهي نهايات إعجازية مرمزة . ففي قصيدة " أطوار أنثى " كما نوهنا سابقاً ، تحويرٌ للأسطورة الأصلية ، فيجعل الصوت الشعري من أنثى ربة خائنة تتخلى عن عبّادها وترتحل خلف مراكب الإغريق ، تاركة دورة التجدد الزراعي والحب بلارية تعيد الربيع في كل سنة وتمنح الحب . وفي " مصرع العنقاء " التي تعزّنا عليها - العنقاء - في الأسطورة ، تجمع القشّ لعشها طوال السنة وعندما يكتمل ، تحترق هي وعشها ، ثم تتخلق من جديد من الرماد ، ومن جديد تعاود المحاولة ذاتها ؛ تبني العشّ . تحترق . وتتخلق مرة أخرى ، بينما في القصيدة لا احتراق للعنقاء ، بل من يحترق هم البشر ، أمّا العنقاء فتسقط منطفئة في الماء - لا حظ الوقوع في الماء يعني الانطفاء والغرق ويعني الحالة الضدّ للاحتراق - وعلى الضدّ أيضاً من العنقاء الأسطورية التي تبعث على الرهبة عند التفكير فيها ؛ عنقاء القصيدة شديدة الضعف إلى الحدّ الذي تسقط فيه مضرجة بماها في الماء على مقربة من خيمة الصياد ؛ دلالة على اصطليادها كأي طير !!

كان شيء يشبه العنقاء

بيكي دامية ،

قبل أن يسقط في الماء ،

على مقربة من خيمة الصياد ... (٢١)

وفي هذا تحوير للأسطورة وإنتاج مغاير لها ، هناك في الأسطورة الأصلية يمثل الاحتراق جوهر للدلالة ، بينما في القصيدة يمثل الانطفاء الجوهر المضاد ، هناك في الأصل موتٌ وحياةٌ تتجدد من الموت ، أما هنا فالعقواء مجرد طير تسقطه بندقيّة صياد يُخَيِّم قرب الماء ... ولأن الأمر هكذا ، أي لا تجدّد للحياة من الموت ، فإن الصوت الشعري في نهاية القصيدة يقول بمرارة : ما نفع انتظاري ؟ ! .

وفي " تعاليم حورية " - واسم حورية يطابق اسم لم الشاعر - نرى أمّا لا تنتمي إلى الدلالة الأبدية ، التي تفيض حباً وعطاءً فقط ! وإلّا نجد أمّا فيها كلّ ما في المرأة من الحنان إلى الجفاء والقسوة . من :

..... وكان يكفي أن ادّاعب غصن
دالية على عجل ... لتترك أن كأس نبيذي
امتألت . ويكفي أن أنام مبكراً لترى
منامي واضحاً فتطيل ليلتها لتحرسه .. (٢٢)

ومن قولها له :

... تزوّج لية امرأة من
الغرياء ، أجمل من بنات الحي . لكن ، لا
تصدّق لية امرأة سواي . ولا تصدّق
نكرياتك دائماً . لا تحترق لتضیی أمك
تلك مهنتها الجميلة .. (٢٣)

هذه حالات الأم التي نعرفها جيداً في كتب للتربية وفي الدين ، لكن أمّا لأنّا الشعرية في هذه السيرة لها دلالات وحالات أخرى ، لا يخجل الصوت الشعري من قولها ، وهي حالات جافية لأمّ قاسية :

... هل تتذكرين

طريق هجرتنا إلى لبنان ، حيث نميتني

ونسيت كيس الخبز .. (٢٤)

وحقاً تدلّ القصائد في هذا الباب على فوضى وانقلاب في التوقع والتصور عند باب القيامة ؟! حيث يتوقع المتلقي عنده انتظاماً إلهياً وحقائق تمشي على رجليها لا على رأسها !!! .

الباب الرابع " غرفة للكلام مع النفس " : مختبر للتفاعل بين المونولوج باعتباره شرفة مفتوحة على كوامن النفس ؛ منها يلتقي الكلام على الذات . وبين الديالوج باعتباره مساحة للتماس بين شحنتين وهيتين وهويتين في أجواء نفسية مشحونة بالكلام ، وبمحتويات النفس والتفكير ، كما يوحى العنوان : غرفة للكلام مع النفس . ففي قصيدة " تدابير شعرية " ولأن المونولوج لغة اعتراف ومكاشفة مع النفس المنقسمة الفصامية ؛ حيث يخاطب جزء المتكلم جزء الآخر لو أجزاءه الأخرى . تقول القصيدة :

القصيدة بين يديّ ، في وسعها

أن تدبر شؤون الأساطير ،

بالعمل اليدوي ، ولكنني

مذ وجدت القصيدة ، شركت نفسي

وسألته

من أنا

من أنا ؟ . (٢٥)

ومن قصيدة " روميات أبي فراس الحمداني " يتوضح المونولوج
البحث المستند إلى ضمير المفرد ، منتقلا أحيانا إلى الاستناد إلى ضمير
الجمع " نا " كان جمعا داخليا موحداً ينصت إلى الصوت الشعري وهو
يقول الكلام ، ثم قافزا إلى الديالوج عندما تضيق النفس بمناجاتها :

..... ثمة أهل يزوروننا

غداً في خميس الزيارات . ثمة ظلُّ

لنا في الممر . وشمس لنا في سلال

للقواكه . ثمة لم تعاتب سجاننا :

لماذا أرقّت على العشب قهوتنا

يا شقي ؟

.....

زنزانتني

اتسعت منتبمراً لصوت الحمامة : طيري .

إلى حلب ، يا حمامة ، طيري بروميتي

واحلمي لابين عمي سلامي ! ... (٢٦)

وفي قصيدة " من سماء إلى أختها ... " مونولوج " جماعي " (٢٧)
ينشد لإسماع الجمع نفسه ، ولإسماع متلقي أو متلقين متخيلين ، كأنه

إنشاد يؤدى على مسرح وبحكي حكاية الجماعة . وبذلك يختلط
المونولوج والديالوج في وحدة لا يتميز أحدها عن الآخر :

..... وتركنا طفولتنا للفراشة ، حين تركنا

على الدرجات قليلا من الزيت ، لكننا

نسينا تحية نعناعنا حولنا ، ونسينا

السلام السريع على غننا بعدنا

كان حبر الظهيرة أبيض ، لولا ... (٢٨)

وكمثال على الديالوج الصريح نسوق من " الدوري كما هو " :

لك ما ليس لي : الزرقة لثناك

وما لك رجوع الريح للريح ،

فحطق ! مثلما تعطس في الروح

للروح ، وصفق للنهارات التي ينسجها

ريشك واهجرني إذا شئت

فبيتي ، ككلامي ، ضيق .. (٢٩)

ليس في كل هذا كلامٌ للنفس وإن قيل للأخر ؛ كلامٌ للنفس في ضيقها ،
وحزنها ، وحيرتها . ألا يستلزم كلام كهذا جواً يتبادل فيه المونولوج
والديالوج المواقع في كل لحظة ؟ ألا يليق العنوان : " غرفة للكلام مع
النفس " بكلام كهذا ، وكان الأنا الشعرية دخلت غرفة وأغلقت نوافذها
وبابها لتخلو بنفسها ولتحدث الإجابة على السؤال الملح : من أنا ؟ . يقول

محمود درويش عن مرحلته الشعرية بعد خروجه من بيروت " فالذات

فيّ أو الفرد فيّ أوجد غرفة للإصغاء إلى أسئلته وإلى حوارهِ مع ذاته ؛
فيصيح الصوت أعمق وأكثر خفوتاً .. والشعر لا يتحمّل الصراخ .
تعلمت أن الشعر لا يتحمّل الصراخ .. (٣٠) .

الباب الخامس " مطرٌ على برج الكنيسة " وهو بابٌ مكرّسٌ للحب .
ومن إحياء العنوان نتوقع لحظات حبّ رومانسية ، لكنها رومانسية
محمود درويش التي تكاد لا تتعرّف على نفسها ، فهو قادرٌ على عجن
أقصى عذابات الإنسان وأحاسيس اغترابه ، وأوسع المعلومات المعرفية
، وأعمق رموز الأسطورة ؛ مع كلام رومانسي كأنه " مطر على برج
الكنيسة " . كل قصائد هذا الباب تحوي على لحظة مشحونة يتماس فيها
رجلٌ غريب بانثى ، ولنا أن نتصور الشرارة المنطلقة من التقاء غريب
يفيض منه الاقتاد لكل شيء : الوطن ، ثبات الروح ، المنزل ، المرأة
... غريبٌ محرومٌ نفسياً ، وأيضاً جسدياً ؛ لأن الجسد لا يُشبع رغبته في
جوٍّ من القلق ، والحيرة ، والتردد ، والنشئت ، والحرمان من قدم ثابتة
على أرض تخصّه أو منزل . وبسبب كلّ ذلك أتت الضمائر أساساً في
الثنائيتين :

أنا / هي ، هو / هي . وثمة أيضاً حبّ إنساني عميق الإحياءات ، لكتبه
عابرٌ ؛ وهل يستطيع الغريب إلا حباً عابراً ؟ بلّ ويمدّ الشيق رأسه
ولسانه ، متكئاً ، مبرزاً ذاته ، لأن الحبّ العابر مهما كان عمقه
الإنساني ، فإن صنوه المرافق لن يكون حبّاً صوفيّاً ، أو رومانسياً ، أو
عذرياً ؛ بلّ سيكون الشيق . وسيلعب الشيق في هذه القصائد دوراً مثيراً
لكوامن الكبت النفسي في نفس الصوت الشعري ، وفي نفس المتلقي

أيضاً ، يُضاف عنصر استئثاره جديد في العسيرة ، ففي "ليل" يفرض من الجسد " :

من أنا بعد عيينين لوزيتين ؟ يقول الغريب

من أنا بعد منفاك في ؟ تقول الغريبة .

إن ، حسناً ، فلنكن حذرين لنلا

نحرك ملح البحار القديمة في جسد يتذكر ..

كثت تعبد له جسداً ساخناً ،

ويعد لها جسداً ساخناً .

هكذا يترك العاشقان الغريبان حبهما

فوضوياً ، كما يتركان ثيابهما الداخلية

بين زهور الملاوات ... (٣١)

ويمكننا ، حتى ، إحالة التركيب اللغوي " يتركان ثيابهما الداخلية بين زهور الملاوات " إلى تميمية "فتشيتية" (٣٢) مُسْتَبَيَّة من انعدام الاستقرار في منزل ، وفي أسرة ؛ حيث تضرب عين ابن الأسرة في كل يوم الألبسة الداخلية لأفراد الأسرة ، وربما لضيوفها أيضاً ، أما المشتت الرجال فإن تميمية "فتشيتية" ما - قد لا تكون مرضية حتماً - ستظهر كتعبير عن افتقاد علامة من علامات الانقصاد الأسري . وفي "للغجرية سماء مدربة" ثمة إعادة لمناخ الرحيل العجري ، وحرية التنقل ، وحرية السلوك المنفلت . لكنّ العجربة امرأة ! والغريب يبيع أمام امرأة رحالة مثله . وإيضاً رغم العالم الواسع المرسوم في القصيدة :

بين إيقاع ضربات قلمي المرأة العجربة ، وبين الإحالة إلى التاريخ
الحافل المديد : نعلو ونرقص حتى مغيب

الغروب المُنمى على قدميك . خيامك

جيتارة لخيول الغزاة القدامى تكررُ

لتسطع أسطورة الأمكنة .. (٣٣)

فإن الشبق يزاحم كثافة الأفكار والإحالات النفسية ، والتاريخية ،
والأسطورية ، ليمد رأسه كأنما غصبا عن الأنا الشعرية ؛ كأنما الأنا
العليا المشغولة بعظائم الأمور ! تنغل ، فينبثق الشبق من المكبوت حلوا
حاراً :

على عجل . لا وظيفة للأرض تحت يديك

سوى الالتفات إلى أدوات الرحيل : خلاخيل

للماء . جيتارة للهواء ، ونأي لتبتعد

الهند أكثر . يا عجربة لا تتركينا كما

يترك الجيش آثاره المحزنة ! .. (٣٤)

الباب السادس يحتوي على قصائد أربع ، أولاها " شهادة من برتولت
بريخت أمام محكمة عسكرية ١٩٦٧ " وهي مرافعة من صوت واحد
يتنقح قناع بريخت (٣٥) أمام محكمة ، ونحن نحسن من الكلام المقال في
المرافعة كم للمحكمة وما تمثله ، من وطأة شديدة على الصوت المتكلم
! وسيلفت انتباهنا ورود رسم عام ١٩٦٧ بالأرقام ضمن العنوان ، ولنا
أن نتذكر أن عام ١٩٦٧ شهد أكبر هزيمة عربية . وستشترك هذه

القصيدة مع القصيدة الخاتمة للديوان " عندما يبتعد " بقاسم مشترك ، هو :
 : الثقل الرازح على صدر ونفس الصوت الشعري في كلا القصيدتين ،
 ففي " شهادة برتولت بريخت ... " نستعيد ؛ ونحن نقرأ النص ،
 المؤسسات اللاإنسانية التي تمحورت إبداعات " كافكا " حولها في
 رواياته وقصصه . وفي قصيدة " عندما يبتعد " يضيق صدرنا نحن
 المتلقين بالكلام الذي نحسه يكاد يتجّز من صاحب الصوت الشعري ،
 لكنه لا يتفوّه بأية كلمة ، بل يظل مقيماً في صمته . هناك ؛ قناع بريخت
 لا يسكت ، وهو يسوق اتهاماً بعد اتهام للمحكمة وما تمثله ، وهي
 اتهامات إنسانية مُحقة طبعاً ، أما في قصيدة " عندما يبتعد " فإن
 الصمت تحت الثقل الرازح للعدو يقوم مقام المرافعة الطويلة لقناع
 بريخت المראה المُتفكّعة في مرافعة قناع بريخت ، يقابلها في "
 عندما يبتعد " صمتٌ مرارته أثقل من أن يعبر عنها بكلام ؛ لذا كان
 الصمت أجدر على إبراز الحالة النفسية للصوت القائل . كما تشترك
 القصيدتان بأقصى وأقصى ما يمكن فعله من غاصب لمغضب ؛ ألا وهو
 سرقة العمر ! ففي " شهادة من .. بريخت " نقرأ :

لكن رعاياك يجرون سمائي خلفهم . مبتهجين

ويطلون على قلبي ...

ويلتوتن إلى باحة بيتي ... هاننين

وينامون على غيمة نومي ... أمنين

ويقولون كلامي نفسه ،

بــــــــــــــــــــلا منــــــــــــــــــــي ،

.....

ويعيدون منامي نفسه ،
بدلاً مني ،

ويعيشون حياتي مثلما تعجبهم ،
بدلاً مني ، (٣٦)

وفي " عندما يبتعد " نقرأ :

سلم على بيتنا يا غريب
فناجين

قهورتنا لا تزال على حالها . هل تشم
أصابعنا فوقها ، هل تقول لبنتك ذات
الجديلة والحاجبين الكثيفين إن لها
صاحباً غائباً ،

يتمنى زيارتها لأشياء

ولكن ليدخل مراتها ويرى سره :
كيف كانت تتابع من بعده عمره

بدلاً منه ؟ ... (٣٧)

وفي قصيدة " خلاف لغوي مع امرئ القيس " التي نظنّ أنها كانت
الأجدر بأن تكون القصيدة الخاتمة للديوان ، لأنها تمثل أقصى حدود
الكلال والتعب ، والانتكاس ، وافتقاد كل شيء ، وخسارة كل شيء ،
حتى الاسم !!! ومن لا اسم له لا وجود له ، بل هو صفرٌ . حتى الأشياء
نعرف هويتها بأسمائها ، فإذا قلنا " حجر " تخيلنا صورة الحجر

المحفوفة في الذهن ، فلو تخلى الحجر - من باب السخرية والافتازيا - عن اسمه ، ماذا سيكون ؟ إنه ولا شيء . فكيف إذا كان من يتخلى عن اسمه هو الإنسان ؟!! . والقصيدة هي الأجر بالخاتمة أيضا لأنها تمثل إدانة للنفس الجمعية بأسلوب سخرية سوداء ، وإذا كانت السخرية الراقية أنبل أنواع الكتابة في السرد الروائي والقصصي ، فكيف بها إذا كانت في الشعر ؟

أغلقوا المشهد

تاركين لنا فسحة للرجوع إلى غيرنا

ناقصين . صعدنا على شاشة السينما

باسمين ، كما ينبغي أن نكون على

شاشة السينما ، وارتجلنا كلاما أعد

لنا مسلفا ، أسفين على فرصة

الشهداء الأخيرة . ثم تحفينا نسلم

اسماؤنا للمشاة على الجانبين . وعدنا

إلى غدا ناقصين .. (٣٨)

إنن ... في (أحمد الزعتر) كان للإبداعية - صنو الثورية وفريتها - الاتجاه البين في ضغط الزمن ، وتحويله إلى موضوع يمكن الفعل فيه إراديا . فتقل القرون الماضية من التخلف والفوات أريد له - ليس في الشعر فقط ، وإنما على خط مواز في الفكر والسياسة أيضا - أن يُجتاز ، وأن يُحرز التقدم والتحرير بإهمال الزمن ، وما مقولة حرق المراحل

- في السياسة - إلا رغبة أرادوية في امتلاك الزمن وعجنه وفق الرؤية
 ، مثل هذا حدث في أحمد الزعتر ؛ إذ صيغ الزمن صنعا إراليا لخدم
 ما يريده الصوت الشعري ، ومن هنا جاء خطاب النبر المتعجل في هذه
 القصيدة ؛ حتى ما توقعه الصوت الشعري من مفعول لتضحية أحمد ؛
 يريد الصوت ألا يستغرق " زمناً ! " هو في حساب الصوت الشعري
 زمنٌ طويل ! إذ يستخدم " سين الاستقبال " وهو حرفٌ لاستقبال القريب
 ؛ الأقرب من التسويف المؤجل في : سوف . لتقول أحمد صراخاً متألماً
 ، لكنه يمتلئ إرادة . ويقول أيضاً ما يريده أن يقول مستخدماً الفعل
 المضارع " ونقول " مما يعني فقدان الصبر لدى الصوت الشعري ونفاذ
 الوقت .. إنه ينفجر رغبة في اختصار الزمن وجعل اللحظة الراهنة
 واللحظة التي تليها مباشرة ؛ هما ، زمن الفعل : الفعل للنحوي ، والفعل
 الإرادي : يا أحمد المولود من حجر وزعتر

ستقول : لا

ستقول : لا

جلدي عباءة كل فلاح سيلتي من حقول التبغ

كي يلغي العواصم

وتقول : لا (٣٩)

هكذا ، في مقطع صغير سترد الأفعال المضارعة والمستقبلية للمستقبل
 القريب ١٤ مرة ، حاملة معها جملاً وصوراً في : الإلحاف الإرادي
 للفعل المتوقع في كل لحظة ؛ الفعل الذي يختصر الزمن إلى : حاضر
 متوتر متحقر ، ومستقبل قريب فاعل ، ولا شيء آخر .

ستغيب هذه الإرادية عند محمود درويش شيئا فشيئا ، متحولة إلى
انكسار نفسي ، وتعجب ، وبأس عميق . وسيقول الدرويش ما لم يكن من
الممكن قوله في مرحلة أحمد الزعتر أو مديح الظلّ العالي وما سيجهما :
" من حقّ الشعر أن يعان بأسه . أنا لا أعرف شعرا عظيما وليد حالة
انتصار . حتى في التراث الإغريقي لا تهزنا مدائح النصر بقدر ما
يهزنا التضامن مع الضحايا .. (٤٠) " . وسنصل في " لماذا تركت
الحصان وحيدا " إلى استخدام للأسطورة مختم أساسا لإبراز القنوط ،
والخيبة ، ولوم الذات على تكثيرها الذي كانت فيه بعض الإرادة ، وكان
فيه بعض التفاؤل :

..... كانت الحرب انتهت

ورماد قرينتنا اختفى بحسابة سوداء لم

يولد عليها طائر للفينيق بعد ، كما

توقنا ، ولن تتشف دماء الليل في

قمصان موتانا . ولم تطلع نباتات ، كما

يتوقع النسيان ، في خوذ الجنود (٤١)

وسيتناول الزمن ليغيب الخطاب المتعجل السابق ، وسنلتقي بأزمان
متداخلة ، تحتلّ فيها الأفعال بصيغها الماضية والمضارعة والمستقبلية
أماكن لا تسير على خط واحد ، وسنفسر نحن هذا التداخل بسبب غياب
الهدف الذي كان حاضرا في أيام الإرادة الثورية ! كان موجودا في
الحلم ، وفي المستقبل القريب . لكن الإرادة شيء ، وسير التاريخ
والزمن والذئبا شيء آخر ، وسيصاب محمود درويش بالصدمة التي
ستظهر لاحقا في أشعاره وفي مقابلاته " التاريخ أحيانا عشوائي ،

وأحيانا ساخر ، ولكن ، ولا مرة ، التاريخ يكون عادلا " (٤٢)
صنمة الاتكسار هذه ستغيب الهدف ، وسيبدو الزمن في حال ذهب
عشوائي ، وسيزوغ بصر الأنا الشعرية وهي تتابع عبث الزمن ،
وستنظر الأنا الشعرية حتى من المستقبل إلى الماضي ، الأمر الذي ما
كان ليبرد قبل هبوط خيمة اليأس :

— متى يا لبي ؟ " نعود "

— غدا ربما بعد يومين يا لبي !

وكان غدا طائش يعضغ للريح

خلفها في ليالي الشتاء الطويلة (٤٣)

أخيرا سنلاحظ مع إدوارد سعيد بدءا من " أحد عشر كوكبا (٤٤) " أن
شعر محمود درويش بات " ينطوي على نغمة الكلال ، وهبوط الروح ،
والتسليم بالقدر ، والتي تلتقط مؤشر التحذر في أقدار فلسطين التي —
مثل الأندلس — هبطت من ذروة ثقافية كبرى إلى حضيض قطيع من
الفقد ، على صعيد الواقعة والاستعارة " (٤٥) ونضيف نحن إن
اللهجة التثويرية التبشيرية — في مرحلتى الدرويش الأوليتين : بيروت ،
والأرض المحتلة ، ستتخافت شيئا فشيئا بدءا من " حصار لمداخل البحر
" ، لتصل في السيرة الذاتية " لماذا تركت الحصان وحيدا " إلى الهمس
المثقل بالأحزان ، حتى الخطاب الحوارى سنحسه يقال بصوت خفيض
متعب ، إلى أن يصل التخافت إلى حد الصمت المطبق في القصيدة
الخاتمة " عندما يبتعد " .

الرقعة ————— ١٦ / ١٢ / ١٩٩٧

أحمد الزعتر (٤٦)

بدءاً ؛ اسم القصيدة : أحمد الزعتر " أحمد " اسم يأتي في المرتبة الثانية في الأسماء العربية تعداداً وكتسمية بعد اسم " محمد " ، ونلاحظ أن " أحمد " اسم بطل القصيدة / الملحمة مشتقّ من الجذر ذاته الذي اشتق منه اسم الشاعر : " محمود " . هو اسم عاديّ بسيط إذا ، وبهاتين الكلمتين " عادي وبسيط " سيصف الشاعر " أحمد " لاحقاً . ومفردة " الزعتر " مأخوذة من ثلّ الزعتر اسم ذاك المخيم الفلسطيني الواقع في خاصرة بيروت الشرقية ، الذي صمد أكثر من شهرين تحت حمم القذائف . هنا إنن إحالة إلى مصدرين غير مصرّح بهما – مسكوت عنهما – أولهما الجذر العربي الإسلامي لاسم أحمد ، وثانيهما المكان / المخيم ثلّ الزعتر .

سنقسم القصيدة إلى أزمان لتسهيل القراءة :

زمن التشرد والضياح

زمن التساؤل ووعي الذات

زمن الحصار والمقاومة

ثم الشهادة .

من زمن التشرد ندخل إلى القصيدة المهداة إلى أحمد :

ليبين من حجر وزعتر

هذا النشيد ... لأحمد المنسي بين

فرشتين

مضت الخيوم وشربتي

ورمت معاطفها الجبال وخبأتني

ثمة هنا ؛ في هذا الإهداء مفتاح للأولية الشعرية التي يكتب بها محمود درويش ، إذ نقرأ ونحن نتخيل - يدين من حجر وزعر - يدين صلبتين تعرض عليهما نباتات الزعر ، كأنهما يدان لـ "أبي هول " معاصر ، ونقرأ أيضاً "أحمد المنسي بين فراشتين " فتتخيل عاشقاً هائماً تشغله فراشتان ! فكيف اجتمعت هاتان الصورتان في واحد هو أحمد ؟!

ينفتح الإهداء على " زمن التشرد " ، وعلى مشهد رحيل رهيب ، غيوم تمضي وجبال ترمي معاطفها . كأننا في عاصفة تتراكم فيها الغيوم إلى كل الجهات ، مثلها مثل المشردين الذاهبين في كل جهة . وفي هذا المشهد " القياسي " ما من معاطف مع هؤلاء الراحلين سوى جبال ترمي معاطفها لتخبينهم " مضت الغيوم وشربتني ، ورمت معاطفها الجبال وخبأتني " هي معاطف من تلج وقرّ لكنها أكثر دفء من ما هو مسكوت عنه ؛ أي تعاطف الناس . لاحظ مفردة " معاطف " في " ورمت معاطفها الجبال وخبأتني " المشتقة من عطف : حن .

في " زمن التشرد " هذا نجد تواتر صيغة التنثية " ليدين ، بين فراشتين ، بين رصاصتين ، بين نالفتين " وهي صيغة تتسجم مع الضياع ، وتوحي بالتردد والتوزع بين طرفي ثنائية محيرة ، كالقول : " هو بين نارين " . ويزيد هذا التوزع والضياع وضوحاً ظرف المكان " بين " الذي يفيد التردد في منتصف المسافة بين ذراعي التنثية " بين فراشتين ، بين رصاصتين ، بين نالفتين ... " . صيغة التنثية هذه ستزول في أزمان لاحقة " زمن وعي الذات ، زمن المقاومة " ليحل

محطها صيغة المفرد أو صيغة الجمع للمتكلمين وفي كليهما وعي ذات واكتشاف يقين كامن .

اللازمة : " مضت الغيوم وشربنتني ، ورمت معاطفها الجبال وخبأتني " ستتكرر ثلاث مرات في القصيدة مع تغير كلمة أو كلمتين ، لتوحي بإحالة ليقاعية ؛ فال تكرار ليقاع . ولتوحي بدلالات مختلفة اختلاف الكلمات المتغيرة في اللازمة .

بعد الإهداء واللازمة نسمع على امتداد القصيدة صوتين : صوت شعري يتلبسه الشاعر ، وصوت أحمد بطل الملحمة . هذان الصوتان يتوحدان إلى حد التطابق التام تارة ، وينفصلان تارة أخرى ، لكن ك انفصال الصوت عن صدهاء . وربما انقطع للربط بين الصوتين وفق الحالة النفسية للصوت الشعري وتطور الحدث الملحمي ؛ مثلاً " استشهد أحمد " . لكن الناظم الأساس هو التوحد بين الصوتين ، بل وفي مواقع متعددة يضم الصوت الشعري إلى توحيدهما " هو وأحمد " : الطبيعة ، الناس ، النبات ، الجبال و الله كأننا نهتدي إلى وحدة الوجود في كل واحد هو أحمد .

سنرى في المقطع الطويل التالي " سرداً شعرياً " يماثل السرد في القصص ، الهدف منه قص شعري لما حدث منذ الضياع الكبير في التشرد الكبير حتى الوصول إلى البحث عن الهوية وعي الذات لصوغ حلم قابل للحياة :

..... نازلنا من نحلة الجرح القديم إلى تفاصيل

البلاد وكانت السنة انفصال للبحر عن مدن

الرماد وكنت وحدي

ثم وحدي

أويا وحدي ؟ ولحمذ
كان اغتراب البحر بين رصاصتين
مخيماً ينمو ، وينجب زعترًا ومقاتلين
وماعداء يشتد في النسيان
ذاكرة تجيء من القطارات التي تمضي
ولرصفة بلا مستقبلين وباسمين
كان اكتشاف الذات في العربات
لو في المشهد البحري
في ليل الزنازين للشقيقة
في العلاقات السريعة
والمسؤول عن الحقيقة
في كل شيء كان أحمد يلتقي بنقيضه
عشرين عاما كان يسأل
عشرين عاما كان يرحل
عشرين عاما لم تلده له إلا دقائق في
بناء للموز
وانسحبت .
يريد هوية فيصاب بالبركان ،
سافرت الضيوم وشرقتني
ورمت معاطفها الجبال وخيانتني .
نلاحظ ابتداء المقطع بكلمة " نازلا " والنزول يعني حركة مقترنة
بانكاس وقيم سلبية ، فالشمس تنزل إلى المغرب وانطفاء النور ،

والنزول كما الصعود مرتبط بأساطير ما بين النهرين وكنعان بالغة الزراعة " أنات ، عشتار . ثم تموز ، وأدونيس " حيث يقترون موت الزرع بنزول الهات وآلهة الزراعة إلى العالم السفلي " نازلًا من نحلة الجرح للقديم إلى تفاصيل البلاد ، وكانت السنة انفصال البحر عن مدن الرمال ، وكنت وحدي ثم وحدي ... آويا وحدي " إذن النزول في هذا المقطع يبدأ من نقطة محددة هي " نحلة الجرح " : هدية الأذى ، إذ تعني مفردة " نحلة " : العطاء بلا عوض (٤٧) .. فانتظر ماذا أهدي إلى أحمد ، ألا يشير العطاء بلا عوض إلى كرم المتناحين ؟ فاي منح هذا الذي يجرح ؟! ومن الجرح كان مبدأ رحلة النزول باتجاه تفاصيل البلاد ، فترتبط كلمة " تفاصيل " بالنزول ، لتوحي ببعثرة وانهدار ، وسنرى أن دلالات النزول سيلتحق بها ويتبعها كل ما له دلالات سلبية في نفس الصوت الشعري ، تتوضح هذه الفكرة مع مقطع تال سيأتي فيما بعد ، حيث يبدأ هذا المقطع التالي بكلمة " صاعداً " : " صاعداً نحو التلسم العلم " . مفردة التلسم هنا تضاد مفردة " تفاصيل " ، والصورتان المرافقتان للصعود والنزول متناقضتان كلياً ، وتثيران في النفس تصوراً لتخالفهما المطلق ...

تتوالى قصة النزول - كأنما إلى العالم السفلي - وهي مثل كل القصص فيها للزمان والمكان . الزمان : في تلك السنة التي انفصل فيها البحر عن مدن الرمال خرداً غير راضٍ . المكان : هو المدن الخربة التي أبى البحر إلا انفصالاً عنها لأنها مدنٌ بلا لون " رماد " ، بلا جوهر ، ولأنها رماد بلا جمر " وكانت السنة انفصال البحر عن مدن الرمال " . فكم هي مقرفة هذه المدن حتى تدفع البحر المعروف بغزله الدائم وعناقه

في إرسال أمواجه واحدة بعد الأخرى لتمس الأرض والمدن الساحلية ؟
وسيصاب تخيلاً بصدمة ناتجة من قصورنا عن تصوّر بحر يفصل عن
المدن والساحل فلين يذهب عندما يفصل !! ؟ .
في هذا الزمن كان الشاعر / أحمد (٤٨) غريباً غربة البحر الراض
من شواطئ منها من رما :

أويا وحدي ، وأحمد
كان اغتراب البحر بين رصاصتين
مخيماً ينمو ، وينجب زعترًا ومقاتلين
ومساعدًا يشتد في النسيان
ذاكرة تجيء من القطارات التي تمضي
والرصفة بلا مستقبلين وياسمين ...

في هذه الغربة يتوحد أحمد بـ " المخيم ، والبحر ، والذاكرة ، والأرصفة
.... " والتقدير المنطقي للنحو يُمكننا من كتابة المقطع " نحوياً " كالتالي
: كان أحمد : " هو اغتراب البحر ، هو المخيم الذي ينمو ، هو المساعد
الذي يشتد في النسيان ، هو الذاكرة الآتية من الماضي ، وهو
الأرصفة الخالية من المستقبلين والياسمين " ، هذه الأولية (٤٩)
التوحيدية سنشهد نماذج متعددة منها في القصيدة وصولاً إلى أنسنة
الطبيعة ووحدة الوجود ... من أحد عناصر هذا التوحد وهو " المخيم "
يتبرعم المقاتلون مثلما يتبرعم الزعتر بين شقوق الصخر " مخيماً ينمو
وينجب زعترًا ومقاتلين " . مقاتلون تشتد سواعدهم في النسيان ؛ نسيان
الآخرين الذين سيتفاجئون ويتفازعون ثم يتحالفون ليحاصروا أحمد / تل
الزعتر ، وأيضاً نسيان المقاتلين الذين ينمون في غفلة حتى من أنفسهم .

ولأن " السرد الشعري " يتضمن أسلوب للتداعي ، فإن كلمة " النسيان " تستدعي إلى الذهن كلمة " ذاكرة " : " ساعداً يشتد في النسيان ، ذاكرة تجيء من القطارات التي تمضي " . ذاكرة طافحة بالمرارة توحى بها القطارات التي تمضي دون توقف لأنها بلا محطات ولا منتظرين ، مثلها مثل الغريب / أحمد الذي لم يكن يتوقع أحداً ينتظره على الأرصفة حاملاً بيده أضمومة ياسمين " ذاكرة تجيء من القطارات التي تمضي ، وأرصفة بلا مستقبلين ويسمين " . هنا " القطارات " الأتية بصيغة الجمع وهي " تمضي " كأنها على سفر دهري ، وأيضاً كلمة " أرصفة " الأتية بصيغة الجمع ، الخالية من المستقبلين ؛ كلها رسمت جواً من الترحال وانعدام الاستقرار والضياح .
بعد كل هذا الضياح والاغتراب . ألا يلتي وعي الذات ؟ ألا يُضاء المعتم في نفس أحمد ؟

كان اكتشاف الذات في العربات

أو في المشهد البحري

في ليل الزنازين الشقيقة

في العلاقات السريعة

والسؤال عن الحقيقة .

كلمة " اكتشاف " أوحى كما لو أن أحمد اكتشف ذاته فجأة ، كما لو أن إشراقة عرفانية أضاعت له نفسه ، ولكن لا !! فالكشف الذات استغرق وقتاً طويلاً : في الترحال منتقلاً بعربات السفر ، في التأمل متوحداً أمام المشهد البحري - وهو مشهد يثير في النفس لواعج العناد والاستمرار فالبحر يرسل أمواجه موجة إثر موجة لتصدم الشاطئ وتعطيه الرسالة

الأبدية العنيدة من عالم يفور بالغنى والمجهول - ، في التوحد مع شتات الأفكار والذكريات في زلزلة شقيقة ، في العلاقات السريعة ؛ لأن المرتحل أبداً ليس له من العلاقات إلا علاقات عابرة لا تترك صدئ ولا ذكرى ، وأخيراً في السؤال المُمْتَض عن الحقيقة ، حقيقة ما حدث وما يحدث .

في كل شيء كان أحمد يلتقي بنقيضه .

عشرين عاماً كان يسأل

عشرين عاماً كان يرحل

عشرين عاماً لم تلده أمه إلا دقائق في

إناء الموز

وانسحبت .

سافرت الغيوم وشرقتي

ورمت معاطفها الجبال وخيلتني

مثل " بوذا " ظلَّ أحمد في ترحاله يتبع الأسئلة بحثاً عن الحقيقة ، لكن ليس للوصول إلى " النرفانا " بل للحصول على هوية . سؤال يهبط به ، سؤال يُصنّعه . سؤال يجر سؤالاً وسؤال يُقضي إلى سؤال ... رحيله في الأسئلة بدأ منذ ولادته أمه ، فما أن خرج منها حتى ألتهها عنه المأساة " عشرين عاماً كان يسأل . عشرين عاماً كان يرحل . عشرين عاماً لم تلده أمه إلا دقائق في إناء الموز ، وانسحبت " . هي إذن صدمة الولادة العسيرة المتعجلة ؛ فما كان فصام أحمد إلا الدقائق التي لفظته فيها من بطنها الجنين في أمان ورعاية ما دلم في الرحم فمتى خرج ، خرج إلى عالم آخر ، واحتاج إلى أمان آخر ورعاية أخرى ، وما انتدفاع الطفل إلى حضن أمه في اللعب أو في البحث عن الحماية ، إلا التعبير

اللاواعي للرغبة في العودة إلى جوف الأمان / الرحم ، من هنا نغتنق
إلى المقابلة بين الأم / المرأة / الأرض . الأرض الممتدة ، الغائبة ،
التي ولدت الناس وأحمد في التشرذ الكبير ، وفي هذا إحياء بالرحيل عن
الحضن الأمان / حضن الأرض / الأم . ومن للتاريخ الديني قرأنا عن "
موسى " الذي فصلته أمه عنها غصبا وهو رضيع وألقته في صندوق
على صفحة النيل (٥٠) ، كلاهما " موسى ، وأحمد " ولدا في المصيبة
واضطرت والدتها إلى التخلي عنهما " لم تلده أمه إلا نفاق في إثناء
الموز ، ولتسحب " ما هو إثناء الموز ؟ وإلى أي شيء تحيلنا هذه
الصورة الشعرية ؟ .. تجبرنا كلمة " موز " إلى التفكير بسهولة المضغ
والزق . وإلتصاج للموز - أي لفصله عن أمه - طريقان . الأولى : "
طريقة / على أمه " إذ يترك عنقود الموز معلقا بأمه دون قطف ،
ويغلف بكيس شفاف وتوضع مع العنقود ثلاث برتقالات محرصة
للنضج !! الثانية : " طريقة / الفصل عن أمه " وفيها تفصل عناقيد
الموز عن أمها وتسبف في أنية ، وتوضع في غرفة مغلقة مسخنة
لتسريع النضج . فهل ينضج أحمد ؟ " " يريد هوية ليصايب بالبركان " :
رحلة مطولة ، والمترحل يلتقي في كل مكان بما يصدمه ويجعله يتفكر
.... عشرون سنة ممضة الا تكفي ليصبح أحمد بركنا متفجرا من
الغضب ؟ .

فجأة يقطع الصوت الشعري تسلسل السرد ، ويصمت ! مخلا صوتا
جماعيا ، كما لو كان صوتا لمجموعة سحرية ، ينبع غناها الحزين من
الذاكرة ومن مأساة التشرذ الكبير :

سافرت الغيوم وشردتني

ورمت معاطفها للجبال وخبأتني

إنن هي اللازمة ذاتها التي مرت معنا سابقا ، ما عدا إبدال الفعل " مضت " في " مضت الغيوم وشردنتي " بـ " سافرت " مما يشير إلى تواصل في السرد نحو نقلة قلامة ، إذ بعد كل هذا !!! ألن يتود هذا الترحال والتسأل " أحمد " إلى اكتشاف ذاته ولقيا هويته ؟ . بلى :

أنا أحمد العربي - قال

أنا الرصاص البرتقال الذكريات

وجئت نفسي قرب نفسي

فابتعدت عن الندى والمشهد البحري

تلّ الزعر الخيمة

وأنا البلاد وقد اتت

وتقمصتني

وأنا الأذهاب المستمر إلى البلاد

وجئت نفسي ملء نفسي

" أنا أحمد العربي " ، أنا الرصاص البرتقال الذكريات " صرخة من وجد نفسه بعد طول ضياع ، صرخة من عذبه السؤال ، صرخة من لاقى نقائص أفكاره في كلّ شيء . ومتلما عرف نفسه أنه " عربي " يعلن صارخا وبالنغمة ذاتها " أنا الرصاص البرتقال الذكريات ، ثلاثة عناصر تذكر بفلسطين : " الرصاص = المقاومة . البرتقال = رمز من رموز أرض فلسطين . الذكريات = انزياح النسيان + وعي النزوح والتشرد بعيدا عن الأرض " . ولتنبيه أن اسم فلسطين لا يرد في

القصيدة أبداً ، وهذا ما لا يخفى مغزاه ، فأحمد يريد هوية عربية لأن محاصريه عرب أيضاً ! .

سيظل للصوت الشعري القائل في القصيدة يتردد بين " أحمد " متوحد مع القيم والطبيعة والناس والرصاص والبريق والمخيم والخيمة وبين " أحمد " عادي بسيط . فالبلاد هنا ؛ في هذا المقطع ، تأتي وتتقمصه فيمتلأ وجداً ويطن نفسه " ذهاباً " متواصل على درب البلاد ، ولأن على الدرب عوائقاً كبرى والصوت الشعري يعيها يعلن أنه " ذهاب مستمر " : " ولما البلاد وقد كنت وتقمصتني ، ولما الذهاب المستمر إلى البلاد " : فكلما " المستمر " تقيد أن جمعاً موحداً في أحمد سيظل يطرق الدرب الذهاب إلى البلاد .

من خلال صورتين في مقطع واحد يتلمى وعي الذات عند أحمد ، فهو يقول في الصورة الأولى " وجئت نفسي قرب نفسي " ، وفي الصورة الثانية يقول " وجئت نفسي ملء نفسي " ؛ للفرق بين كلمة " قرب " و كلمة " ملء " واضعاً بين . قبل أن تتقمصه البلاد وجد نفسه قرب نفسه ، أما وقد تقمصته البلاد وأعلن نفسه درياً للذهاب إلى البلاد فإنه وجد نفسه ملء نفسه ؛ ثم وعي الذات إذن واكتمل ، وامتلاً أحمد ثقة واكتشافاً . بعد أن عرف أحمد نفسه ، وعرف لون جلده ، لا بد له من أخذ ما سلب منه ! فراح يلتقي بضلوعه ويديه ، ليرسم حلمه وليرسم مشروعه ، وكانت خطوته هذه هي النجمة الهادية ، النجمة التي يعرف بها النّبي الضائعون سمت الخلاص . فهل يترك أحمد ليكون النجمة الهادية ؟ .

راح أحمد يلتقي بضلوعه ويديه

كان الخطوة - النجمة

ومن المحيط إلى الخليج ، من الخليج إلى المحيط

كانوا يعدون الرماح

وأحمد العربي يصعد كي يرى حيفا

ويقفز

أحمد الآن الرميثة

تركت شوارعها المدينة

ولتت إليه

انتقلت

لنتخيلُ فاقد وعي إثر صدمة ، أو مصاباً بالنسيان وفقدان الذاكرة ؛
يصحو - والصحو هنا اكتشاف الذات - فما الذي فعله أول ما يفعل ؟ .
سيتمس أعضاءه واحداً واحداً ليرى إن كانت تَأْذِي أنفة كبيرة ،
سيتحري أضلاعه وأطرافه . فهل يُترك لأحمد صحوه وتوجهه في
الزمان والمكان ، وزيادة على هذا أن يكون هادياً للناس ؟! . أبداً . فعلى
هذه الأرض هناك أناسٌ ... وعربٌ أيضاً ! راحوا يُنبَلون للرماح
ويقذفون " أحمد " بها ليمنعوه من الصعود في السماء كي يرى حيفا "
ومن المحيط إلى الخليج ، من الخليج إلى المحيط ، كانوا يعدون
الرماح ، وأحمد العربي يصعد كي يرى حيفا ؛ ويقفز ... " . صورة
حسية كأنها مشهدٌ سينمائيٌّ في ملحمة : إنسان يصعد في الفضاء بينما
الرماح تتوشه من كل اتجاه ، وهو يقفز عن رمح من هنا وعن رمح من
هناك . ورغم حسية الصورة يكمن فيها ما هو غير مادي ، يكمن فيها
عذاب إنسان يتقاذف بين الأسنة التي تريد قتله .

أحمد الآن الرميثة

تركت شوارعها المدينة

ولتت إليه

لتقتله

ومن الخليج إلى المحيط . من المحيط إلى الخليج

كانوا يعدون الجنازة

ولتخاب المقصلة

يالها من نتيجة !!! ولماذا ؟ ... لأن أحمد عرف نفسه واملك هويته ، واعتلى الأفلاك " الخطوة النجمة " مشيراً للضائعين الباحثين عن ذواتهم إلى درب المنجى . فهم حائقون من خطوته الراهنة ، ولكي يُظهر الصوت الشعري مدى الحقد والغضب الذي استولى على هؤلاء ؛ رسم صورة مريعة للمدينة التي تترك شوارعها يُحركها الحقد والحقد لتقتل أحمد . تصوّر مدينة تُقهرُ إلا من اسفلتها ، بينما أبنيها ترحف لتحاصر أحمد وتقتله " تركت شوارعها المدينة ، ولتت إليه ، لتقتله " . ومن المحيط إلى الخليج جتدوا الناس كتجارين وحاملي مسامير ومطارق لصنع النعش والمشى في الجنازة . ألا ينكرنا مشهد كهذا بمشهد صلب المسيح حيث الكثرة للكثرة تتجمع على إنسان فرد لتقتله ؟ . وفي بلاد اشتقت من اللغة أسما يوحى باختيار " ما !! " — وهو الاستثناء — غمطاً وتغطية لحق الانتخاب ، الذي يعني تعدد المرشحين وحق اختيار واحد منهم ، في بلاد كهذه تجري بحمية وحماس عملية " انتخاب " ، والمرشحون : مقاصِلُ كثيرة ! " من الخليج إلى المحيط . من المحيط إلى الخليج ، كانوا يعدون الجنازة ، ولتخاب المقصلة " . أما الهدف فهو انتخاب المقصلة الأحَدَ شفرة لتقطع رأس " أحمد /

الخطوة النجمة " ألا تهتز الهوية المكتشفة ؟ ألا ينزوي أحمد ويخلف
وهو يرى عملية انتخاب المقصلة التي بها سينجح ؟ . أبدا . ويأتي
الصراخ الفاجع الحامل للذات المكتشفة مثل صفعه للتاريخ لمحاصرته ،
زاخرة بالتحدي وحب الناس :

أنا أحمد العربي - فليأت الحصار

جسدي هو الأسوار - فليأت الحصار

وأنا حدود النار - فليأت الحصار

وأنا أحاصركم

أحاصركم

وصدري باب كل الناس - فليأت الحصار

عابث كم هي مرارة أحمد وهو يصرخ " أنا أحمد العربي - فليأت
الحصار " فالمحاصرون عربٌ أيضاً . لكن بماذا يتحدى هذا الرائد
المحاصر ؟ ألا نتصور الحصار كمشهد لجيش محيط يحاصر جيشاً
محبوساً ؟ . هذا ما اعتاد التخيل البشري تصويره لدى لفظ كلمة
"حصار" . أما في حالة أحمد / تل الزعتر فالمحاصرون جيوشٌ بل
مدنٌ ولبنيةٌ زيادة على الجيوش ، في مقابل هذا التكتل المحاصر ما من
أسوار تصدُّ وتحمي أحمد / تل الزعتر ؛ فليكن جسدي هو الأسوار ،
يصرخ أحمد . ويصرخ مستنداً إلى عذاب الضمائر ، وإلى إعداد النفس
لجعلها أضحية ، وجعل الجسد المضحى بلداً واسعة لها ياباً مفتوحٌ
هو صدر أحمد " وصدري باب كل الناس - فليأت الحصار " أنا
من يحاصركم ، لا أنتم ، لأنني في الناس والناس فيّ ، أما أنتم فمنظرون
على خسة ! هكذا يقول النص بين سطوره بلا تصريح ! .

ويدخل أحمد الخندق ليقاوم .

ويفترق الصوتان قليلا ، ليقول الصوت الشعري مرتبة قصيرة ، مُسبقة ، متبنة ، ومتناقضة مع دعوة المقاومة التي تليها مباشرة ، إنها مرتبة تليق ببطل ملحمة من المؤسف أنها معروفة النهاية ، مرتبة فيها الحسرة ، وفيها لوم الصوت الشعري نفسه لأن الشعر اللائق بأحمد / للزعر لا يأتيه :

لم تات أغنيتي لترسم أحمد الكحلي في الخندق

للزكريات وراء ظهري - وهو يوم الشمس والزنبق

في شعر محمود درويش تتخذ الألوان لنفسها دلالات نفسية بالدرجة الأولى ؛ هنا يشير اللون الكحلي في " لم تات أغنيتي لترسم أحمد الكحلي في الخندق " إلى الوقوع في الشدة وما يلازمها من دلالات ، إذ يضع القاموس تحت مادة " اكحل " : وقع في الشدة . وكذلك ربما أتى إحياء اللون الكحلي من ظلام الخندق الذي نزل فيه أحمد . بهذا الوصف اللوني " أحمد الكحلي " يخلق النص صورة غاصّة بالتجاور والتناقض مع الطرف الآخر للصورة ، إذ يكمل النص " وهو يوم الشمس والزنبق " ، لونياً سيكون " يوم الشمس " ناصعاً ، مناقضاً للون الكحلي ، وسيكون له " يوم الشمس " إشارة زمنية فلكية تعني يوماً ليس ككل الأيام ، وستكتمل الصورة عندما يضاف الزنبق إلى هذا اليوم ، فالزنبق نعمة لأشعة الشمس ، وهي بقوامها الحاد توحى بأنها نصال خضراء تأخذ حقها غنوة ، ويا للأسف !! للزنبق عمر قصير ؛ هنا أيضاً محاورة بين يوم الشمس الفلكي الطويل وبين عمر الزنبق القصير . يوحى الخندق ، والصمت ، وانتظار الآتي إلى الصوت الشعري .

بديالوج خطابيّ ، لكنه كالمونولوج في حميميته ؛ كالمونولوج بسبب
ظلال التوحد بين " الشاعر / أحمد " :

يا أيها الولد الموزع بين نافئتين

لا تتبادلان رسائلي

قاوم

إن التشابه للرمال وكنت للأزرق

صورة أحمد الموزع بين نافئتين ، وتمثي الصوت الشعري عليه أن
يكفّ هو ومن في النافذة الأخرى عن تبادل رسائله ؛ يرسم لنا أحمد
كعاشق ، متردد ، متحيز بين نافئتين " يا أيها الولد الموزع بين
نافئتين ، لا تتبادلان رسائلي " . ولا يخفى ما للنافذة من رمز ؛ فهي
تفتح على الأفق وعلى الشمس ، وإطارها المفتوح وما يحتويه من
فضاء لوحة للحرية والانطلاق . هذا العاشق عليه أن يكفّ عن تبادل
الرسائل ، عليه أن ينزل إلى الخندق ويقاوم .

وعلى الضدّ من الناس / الرمل ، يُخاطب الصوت الشعري أحمد إنه
للأزرق : " إن التشابه للرمال وكنت للأزرق " ؛ ليس في الدنيا من
شيء أكثر تعداداً من الرمل ، لكنها بلا تميّز ، وبلا قيمة تُذكر ،
وحبيباتها تشابه الواحدة منها الأخرى ، فهل بعد ذلك من تفاهة أكثر ؟!
أما أحمد فللأزرق ؛ فالسماء رمز الصعود والعلا والالهة : زرقاء .
والبحر الزاخر الغني الغامض العنيد : أزرق . والماء الصافي العميق :
أزرق . ألا يليق هذا اللون بأحمد إذن ؟ . ألا يليق الرمل وكثرته
الكثرة بأولئك ؟ !

الزمن الآتي ، زمن وعي الذات والتجهيز للمقاومة ، والنص من خلال شعريته ومن خلال مرجعية أسطورية وثقافية ، عميقة ، رسم لنا أحمد متوحداً مع المخيم والرصاص والبريق ... ، وقال لنا إن البلاد بكل ما فيها تقمصت أحمد ، وقال لنا أيضاً إن صدر أحمد بات " باب كل الناس " . من هنا أتى الإحياء بجعل جسد " أحمد " أرضاً تمتد من المحيط إلى الخليج ، وربما كانت هذه هي المرة الأولى في شعر محمود درويش التي يوجد فيها نص شعري له بين جسد الرجل / الذكر / الأرض . إذ تنتمي الأرض للأُنثى ، والأُنثى للأرض في شعره :

وأعد أضلاعي فيهرب من يدي بردي

وتتركني ضفاف النيل مبتعدا

ولبحث عن حدود أصابعي

فأرى المواسم كلها زبدا

ها هنا توحد جغرافية عريضة ، لا يشكل بردي والنيل فيها سوى ضلعين من هذا الجسد "وأعد أضلاعي فيهرب من يدي بردي ، وتتركني (٥١) ضفاف النيل مبتعدا" . ولأننا رأينا كيف استطاعت الشعرية رسم دلالة اكتشاف الذات وإملاك الهوية كأنها صحو جسد بعد فقد ذاكرة من صنم ، يقابل في التاريخ ضياع فلسطين في الـ ٤٨ . وها هو الجسد يصحو وتعود الذاكرة ، ويتحسس " الصاحي " : أحمد . أول ما يتحسس ؛ صدره ، كأن الألم كان في الصدر حيث القلب مركز العواطف " شعرياً " ، فيهرب بردي الضلع المائي الأول في هذه الجغرافية / الجسد . ثم النيل ، وهو الضلع المائي الثاني . من الضلعين الفارين نتذكر قصة خلق حواء من ضلع آدم ، فيزول العجب من

توحد الذكورة / الأرض ، ففي خلفية النص تكمن الذكورة /الأصل ،
ومن الضلعين المائنين تُستدعى رؤية العواصم زيدا ، إذ لكل ماء هارب
متحرك زيد يطفو على الجوانب تقفزه ريح هينة "ولبحث عن حدود
أصابعي ، فأرى العواصم كلها زيدا " . بعد أن حصل اليقين "
العواصم كلها زيدا " لبد المقاتل في خندقه يصرف الوقت المار مثل
عابد يُمرّر من بين أصابعه حبات سبخته :

وأحمد يفرك الساعات في الخندق
لم تأت أغنيتي لترسم أحمد المحروق بالأزرق
هو أحمد الكوني في هذا الصفيح الضيق
المتمزق الحالم .

مثلما يندم الشيعة على وقت لم يندبوا فيه الحسين ، يحزن الصوت
الشعري من قصور شعره في التغني بأحمد "لم تأت أغنيتي لترسم
أحمد المحروق بالأزرق " . أحمد المتعالي الكوني في حلمه ، أحمد .
هو / هو يحلّ في عتبة صفيح للسكن ! لكن حتى هذا الصفيح ،
ولأن أحمد حلّ فيه ، فإنه يتحول إلى روح حاملة " هو أحمد الكوني
في هذا الصفيح الضيق ، المتمزق الحالم " صفيح بأحمد يصبح
حالما ويرتقال ورصاص واسوار ومخيم وبلاد تتوحد به ، وتحلّ روحه
فيها ، فهل من المستغرب أن تصوير البنفسجة رصاص ، أو الرصاص
يرتقال ؟

وهو الرصاص البرتقالي ... البنفسجة الرصاصية

.....

وهو اندلاع ظهيرة حاسم

في يوم حرّية

أمن وضوح وجلاء أشدّ من ظهيرة ساطعة بالنور ؟ . قال ذو النون المصري " اطلاع الحقّ على الأسرار ، كاطلاع الشمس على الأرض بإشراق الأنوار " . أحمد إذن منبع الحقّ ، وهو لألاء النور الذي يكشف كلّ شيء .

تفصح كلمة " اندلاع " حركة سريعة غنية فياضة ، ولذلك يكمن فيها — كلمة اندلاع — رغبة الصوت الشعري في فضح مناوئي أحمد ، وإظهارهم — بالمسكوت عنه — كصراصير تختفي في الضوء الساطع " وهو اندلاع ظهيرة حاسم في يوم حرّية " . اثنان يناديهما الصوت الشعري نداءً حارّاً هما أحمد والبلد ؛ أحمد " المكرّس للندى " ، أي المنذور للعطاء والكرم ، وأي كرم ؟ ! أن تكون اليد ندية مانحة متاع الدنيا في جّوادة كريمة ، أما أن تتدى اليد بصيبب الدم ؛ أن تجود بدمها عن سماحة وتصميم ، فهي يد المسيح الفادي المخلص :

يا أيها الولد (٥٢) للمكرّس للندى

قلوّم .

يا أيها البلد - الممسّس في دمي

قلوّم .

الآن أكمل فيك أغنيتي

وأذهب في حصارك

والآن أكمل فيك أسئلتي

ولولد من غبارك

فأذهب إلى قلبي تجد شعبي

شعوباً في انفجارك .

المنادى الثاني هو " البلد " الذي يضي عليه الصوت الشعري تصور الانفجار الوشيك ، كان دم أحمد / البلد محشو بالمتفجرات ، كان كل كرية حمراء أو بيضاء في دمه قنبلة للمقاومة " يا أيها البلد - الممسس في دمي ، قلوّم . " .

لهذين المُنادين ، وهما واحد في توحدهما ؛ يعن الصوت الشعري إنه أكمل أغنيته " الآن أكمل فيك أغنيتي ، والآن أكمل فيك أسئلتي " فما السر ؟ . كان الصوت الشعري ملحاحاً في إظهار عجز شعره عن التغني بأحمد ، كان يقول " لم تات أغنيتي لترسم أحمد " . فما الذي استجّد حتى تكتمل الأغنية الآن ، وحتى تكتمل الأسئلة ؟ ! ثمة إمماج للصوت الشعري في القصيدة وصوت أحمد لغرض إظهار اكتمال ووضوح التوجه " الآن أكمل فيك أغنيتي ، واذهب في حصارك ، والآن أكمل فيك أسئلتي ولولد من غبارك " . إننا نحسّ بروح " رسالة " سحرية تتخيل في هذا المقطع ، إذ كيف يولد قائل الصوت الشعري من غبار أحمد ؟ كان أحمد هو السديم الأولي في الكون الذي منه ولدت الكائنات ، لو كانه الغبار الذي قبض منه السامري من تحت حافر فرس جبريل ، ذاك الغبار الذي كانت له خاصية إكساب الجمادات روحاً سحرية قادرة على إخضاع الجموع (٥٣) وستظل هذه الروح السحرية تحوم في أجواء القصيدة ، لأن الصوت الشعري يحس بالعجز أحياناً فيحتاج إليها لمواجهة واقع صلب لا يكسر .

يمكننا الآن رسم بنية للقصيدة ، بنية تأخذ شكلها من دلالات ثلاث كلمات ؛ هي على رأس ثلاثة مقاطع : " نازلاً ، سائراً ، صاعداً " هذه

الكلمات يمكن اعتبارها دلالات ركنية تنبني عليها وتستتبعها سياقات ودلالات ، وهي على التوالي :

- نازلا من نطة الجرح القديم إلى تفاصيل
البلاد .

.....

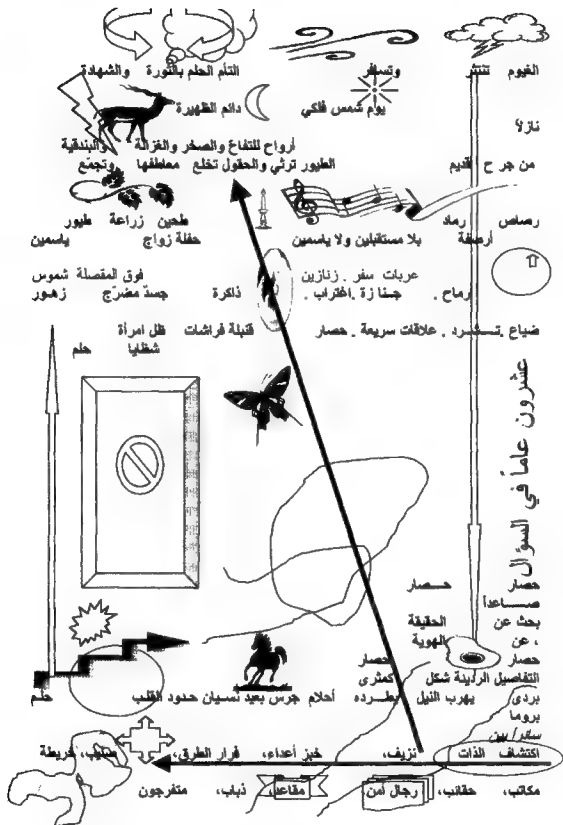
- سائرا بين التفاصيل تكات على مياه
فانكسرت .

.....

- صاعدا نحو التمام الحلم
تتخذ التفاصيل للردينة شكل كمشى .

.....

Q



سائراً بين التفاصيل تكأت على مياه
فانكسرت

أكلما نهدت سفرجة نسيت حدود قلبي
والتجأت إلى حصار كي أحتد قامتي
يا أحمد العربي ؟

لم يكن عليّ الحبُّ لكن كلما جاء المساء
امتصّني جرس بعيد

والتجأت إلى نزيحي كي أحتد صورتي

لا زال الصوت الشعري / أحمد هنا إنساناً أرضياً مترتداً ، يستكشف خطاه ، وتعاكسه وقائع وتفاصيل في حياة الناس ، فيحس كأن فكرته المشغولة بالكليات قد خدعته ؛ مطمئناً ينكئ على مياه ظناً منه أنها تصلح متكا ، فينكسر " سائراً بين التفاصيل تكأت على مياه فانكسرت " ومن انكساره ينجذب إلى بلبله واضطراب رؤية " أكلما نهدت سفرجة نسيت حدود قلبي ، والتجأت إلى حصار كي أحتد قامتي " . تشير كلمة " أكلما " إلى انكسارات وليس انكساراً واحداً ، فهو كلما نهدت سفرجة تضيق حدود قلبه ، وما أكثر ما ينهد السفرجل !! وفيها أيضاً استنهام استكاري يحمل مرارة شديدة " أكلما " ، كما يشير التركيب اللغوي " نسيت حدود قلبي " إلى اضطراب عاطفي وحزين إلى شيء غامض لا يعرف ما هو ، لكنه يحسه إحساس المحب أو الصوفي المتوقع نداء سحرياً يأتيه في أية لحظة " يا أحمد العربي . لم يكن عليّ الحب ، لكن كلما جاء المساء امتصّني جرس بعيد ... " . لا حظ الصورة " كلما جاء المساء امتصّني جرس بعيد " التي تحيل إلى هيام

وحزن عميقين ، والتي يحدد الفعل " امتصتي " دلالة نوبان مع صوت الجرس وكأنه مغناطيس حالتان تنفعان الصوت الشعري إلى الأكم العميق هما : سفرجلة تنهد ؛ دلالة تكوّر نهذ . وصفاء مساء يجذبه إلى نغمة من وراء الأفق . يقابلهما أيضاً حالتان أكثر واقعية ، وترتبطان أشد الارتباط بهما هما : الحصار ، والنزيف . الحصار ليحدد قامته ، والنزيف ليحدد صورته " **والتجأت إلى حصار كي أحتد قامتي** " . من ينتبه إلى حدود قامته سوى المحصور في خندق ضيق ؟ لو من يعيش في كوخ من صفيح ؟ . ألا يحرض الحرمان من الأفق والامتداد الواسع إحساساً بالاختناق وتلمساً للقامة المضغوطة في الضيق ؟ ومن يلجأ إلى دمه النازف كي يعرف من صبيبه ، من هو ، سوى مغفور مأخوذ من حيث لا يحتسب ؟ : " **والتجأت إلى نزيقي كي أحتد صورتي** " .

ثمة كلمة يهجس بها الصوت الشعري بأسلوب استحواذي هي " الحدود " ، كأنها الفكرة التي تستحوذ على الممسوس فيظل متمحوراً حولها يلوكها في ليله ونهاره هائياً بها على الدوام ، إذ حينما تلمس جسده / الأرض / الوطن ضاعت حدود أصابعه بين ضلع يفر وضلع ينفر " **وأعدّ أضلاعي فيهرب من يدي بردي ...** " وحينما يتكوّر نهذ يخفق قلبه حباً وينسى حدود قلبه " **لكلما نهبت سفرجلة نسيت حدود قلبي** " وحينما يحاصر تشنله حدود قامته " **والتجأت إلى حصار كي أحتد قامتي** " وعندما يمتصه جرس عشق غامض يلجئه للنزيف إلى التساؤل عن حدود تصوّره لنفسه " **والتجأت إلى نزيقي كي أحتد صورتي** " كل

هذه الحدود ؛ حدوداً للجسد : الجسد الأنمي لصاحب الصوت الشعري ،
وأيضاً جسد أحمد ، وكذلك جسد أحمد / الجغرافيا / الأرض .
بعد هذا التكريس الشعري لأحمد المكتشف لهويته ، المرفوع بالشعر إلى
مرتبة مقتتسة ، وإلهية أحياناً . ما القادم ؟

يا أحمد العربي

لم أغسل نمي من خبز أعدائي
ولكن كلما مرت خطايا على طريق
فرت الطرق البعيدة والقريبة
كلما أخت عاصمة رميتي بالحقيقة
فالتجأت إلى رصيف الطم والأشعار
كم أمشي إلى حلمي فتسبقتني الخناجر
أو من حلمي ومن روما .

بيانٌ يبدأ بواقعية بعيدة / قريبة من أفق الغناء ؛ بيانٌ يبدأ من إحساس
الصوت الشعري أن دمه ملوثٌ ببقايا خبز أعدائه شعورٌ بالإثم
وعذاب الضمير مصحوبٌ برغبة عارمة لغسل هذا الدم " لم أغسل نمي
من خبز أعدائي ، وهو يحاول غسله ولكن " لكن كلما مرت
خطايا على طريق فرت الطرق البعيدة والقريبة " . هذا الجزم بأن دمه
ملوثٌ ، وهذا الجزع من التلوث ؛ يحمل في طياته الرغبة بالتطهر
نحن نقترّب من استراتيجيّة كلام شعري سياسي " مشروع سياسي " ،
لكن ألا يحتاج المشروع السياسي إلى كلّ ما في السياسة من تحالفات
ورسم خطط ورؤية هدف ؟ . بلى . فما الذي رسمه الشاعر / أحمد ؟ ...
رسم عواصم متأخية ، رسم دروباً معشوشبة أمينة على درابها ، رسم

مؤسسات دولة قوية مجيدة متمثلة بـ "روما" ؛ روما المجد والفعل التاريخي . فما الذي حصل عليه : " ولكن كلما مرّت خطايا على طريق ، فرّت الطرق البعيدة والقريبة ، كلما أقيمت عاصمة رمتني بالحقيقية ... كم أمشي إلى حلمي فتصيفتي للخناجر ، أو من حلمي ومن روما ! " . الطريق التي يسلكها تتسحب من تحت قدميه كأنها سينو يلفه أصحابه على عجل ، والعواصم التي تستضيفه - وهو المترحل - تستنفد حاجتها منه ثم تغلق غرفة للفندق وترمي خلفه حقيقته ، والأحلام التي يحلم بها تغتالها خناجر مسمومة ، فأه يقولها الصوت الشعري "أو من حلمي ومن روما " .

فشل الحلم السياسي إذن ، وفشله تحدده التراكيب اللغوية الآتية ؛ والتي ترتسم بشكل صور شعرية ، تثير تخيلاً مشهيداً ، كأننا في يوم القيامة في الصورة الأولى حيث تفرّ الطرق ، وكأننا أمام شرفة فندق يطرد منها نزيل مفلس في الصورة الثانية ، أما في الصورة الثالثة فإننا نثقف إلى تخيل الحلم محسوساً والخناجر تطعنه . ومن مظاهر فشل الحلم السياسي ، الإشارة التي لا تحتاج إلى تأويل في التركيب اللغوي " الطرق القريبة " التي تدل على الطرق الزاهية إلى نوي القربى . و " الطرق البعيدة " التي تدل على الطرق الزاهية إلى عواصم معروفة في زمن كتابة القصيدة ؛ وهي طرق لم ترغب بخطاه .

لنا أن نلاحظ في المقطع السابق أن الديالوج ، الذي بداء الصوت الشعري بأداء النداء " يا أحمد العربي " ، ما هو في الحقيقة إلا منولوج داخلي لأن الصوت الشعري يعتبر نفسه وأحمد " واحداً " . الكل -

والحال هذه - يريد الشاعر / أحمد في ثوب مرسوم في أذهانهم ، ولا
يقبلون ثوباً يختاره هو :

جميلٌ أنت في المنفى

قتيلٌ أنت في روما

هكذا يستنتج الصوت الشعري ما يسكتون عنه ولا يقولونه صراحة : ما
دُمّت شريداً ، ضعيفاً ، منفياً ، فأنت جميلٌ وستظلّ جميلاً ما دمنا نتكلم
باسمك ، أما أن تحلم بالقوة ، وتحلم بروما ، وتريد امتلاك ما امتلكته
فذاك مدعاة لقتلك " جميلٌ أنت في المنفى ، قتيلاً أنت في روما " .

وحيفا من هنا بدأت

وأحمد سلم للكرمل

وبسملة اللندی والزعتر البلدي والمنزل

التركيب اللغوي " وحيفا من هنا بدأت " يشير إلى بداية معروفة ؛ إذ
يُعلن الظرف " هنا " إلى مكان محدد . ونحن عرفنا أن الصوت
الشعري رأى من خلال حلمه السياسي في ما امتلكته روما / المكان /
المثال الذي يجدر الاحتذاء به . كما تشير كلمة " بسملة " إلى الخطوة
الأولى ، فالبسملة فاتحة كل شيء عند المؤمنين . ومن كلمتين وأشيئتين
بدلالتهم " بدأت ، بسملة " سنصعد مع أحمد في معراج مقتس " .
وأحمد سلم للكرمل " ، ولكي نفهم هذه الصورة نقرأ في تاريخ الجغرافيا
؛ للكرمل (٥٤) : جبل يتألف من هضاب متكسرة ، بعضها خافس
والبعض الآخر ناهض ، وكان من عادة الكنعانيين التّعبّد في الأماكن
المرتفعة ومنها جبل للكرمل ، كما كان لجبل الكرمل قداسه في العصر
الروماني ، حيث لوى إليه المسيحيون الأوائل من اضطهاد اليهود

والرومان . إن من شكل جبل الكرمل المتشكل من هضاب بعضها
خافس والبعض الآخر ناهض جاء إحياء صورة السلم " وأحمد سلم
الكرمل " ، وإن تكون هذه المرة الوحيدة ، ولا الأولى ، التي يتوحد
فيها أحمد مع الطبيعة والأرض .
سنقرأ في المراثاة التالية صدى الحزن والفجعة مختلطا بالاعتزاز بـ "
أحمد " المرفوع إلى مرتبة إله :

لا تسرقوه من السنونو

لا تأخذوه من الندى

كتبت مراثيها العيون

وتركت قلبي للصدى

لا تسرقوه من الأبد

وتبعثروه على الصليب

فهو الخريطة والجسد

وهو اشتعال العنليب

لا تأخذوه من الحمام

لا ترسلوه إلى الوظيفة

لا ترسموا دمه وسام

فهو البنفسج في قنيفة

أي مناحة لذاذهب إلى الأبدية أحرّ من هذه المناحة ؟ ألا توحى هذه
المناحة بحبيبة أو أم مفجوعة تتاجي نفسها وابنها القليل ، المهيا في
النعش للدفن " كتبت مراثيها العيون ، وتركت قلبي للصدى " . لنا أن
نتخيل هنا العيون تكتب مراثيها بحبر دمعها ، ولنا أن نتخيل أيضا قلبا

يدق للصدى ؛ والصدى صوت متلاش لأصل فات كانتا مناحة خبل
التكى ، التي تلح على وصايا محملة بالاثهام للذين يصلبونه ويسرقونه .

لا تسرقوه من الأب

وتبعثروه على الصليب

ليس من أبد إلا لإله . وليس من غرابة في بعثرة أعضاء إله على
الصليب ، لأن المسيح من قبل صليب .

في هذا المقطع لا نعلم ولا نرى استشهد أحمد ، لكن الذنب ، والمناحة ،
ونكر الصليب ، المراثاة التي تكتبها العيون كلها توحى بالاستشهاد أو
توقعه ، لذا يُعد الصوت الشعري مثل " نذابة " تنذب : " لا تسرقوه
من السنونو لا تلخنوه من الندى ... لا تسرقوه من الأب ... لا
تلخنوه من الحمام لا ترسلوه إلى الوظيفة لا ترسموا معه
وسام " . في هذا " التعديد " ترؤس " لا " الناهية جملا مضارعة
الفعل ؛ كأن سرقة وصلبه ورسم دمه كوسام تحدث الآن ، و " التعديد
" يريد قطع هذه السلسلة المعيبة في " استثمار " جسد أحمد . وينتهي
بالأكثر خسة من كل حلقات هذه السلسلة " لا ترسلوه إلى الوظيفة ، لا
ترسموا معه وسام " حقا فالوظيفة لا تليق بمؤله هو أحمد ؛ فهي
للصغار وأحمد عالم متسام ، ومثل ذلك استغلال دمه لتعليق الأوسمة ؛
فهو للبشر الذين يحبون اللامع والفاني أما هو فلأبد . ثمة تشريع
شعري ينتجه النص ؛ فهو يعتبر الأوسمة ربا للدم المطلوب الذي لا
يعوّض بمعدن لامعة على الصدور " لا ترسموا معه وسام ، فهو
البنفسج في قنفذة " ولذكر الطيرين هنا " السنونو ، الحمام " إحياء

بما لأحمد من صفات ، فالسنونو " مهاجر مرتحل في طبعه إلف الناس
" كما يعبر الجاحظ ، والحمام أليف مستأنس ورسول محبة وسلام .
كنا قد قرأنا المقطع الثاني من القصيدة الذي يبتدىء بكلمة " نازلاً " :
..... نازلاً من نحلة الجرح القديم إلى تفاصيل
البلاد

وها نحن نقف عند مقطع ينشد فيه الصوت الشعري مبتدئاً بكلمة "
صاعداً " : صاعداً نحو التمام الحلم
تتخذ التفاصيل الرديئة شكل كمثرى

وكنا قد ألمحنا إلى أن كلمة " نازلاً " ومقطعها الذي يليها في حالة تضاد
مدرّوس مع كلمة " صاعداً " ومقطعها الذي يليها . ولنا أن ننتبه إلى
مفردة " تفاصيل " الواردة في سياق كل من المقطعين ، والتي تحقق في
الميكانيزم الشعري للقصيدة ارتباطاً مع التافه والقيح . إذ ترد في
المقطع الأول " نازلاً من نحلة الجرح القديم إلى تفاصيل البلاد " كما
ترد في سياق المقطع الثاني " صاعداً نحو التمام الحلم تتخذ التفاصيل
الرديئة شكل كمثرى ! "

..... صاعداً نحو التمام الحلم
تتخذ التفاصيل الرديئة شكل كمثرى
وتنفصل للبلاد عن المكاتب
والخيول عن الحفائب

إن كلمة " صاعداً " وجملتها التي تليها " صاعداً نحو التمام الحلم "
ذات قيمة إيجابية في نفس الصوت الشعري ، لذا من الطبيعي أن تجرّ
معها قيمة إيجابية أخرى ، وأن تنفصل عنها الأشياء والقيم المرنولة .

ففي الصعود تتفصح الأشياء والأشكال والتفاصيل ، لأن الناظر من عل
ينظر بعين طير " تتخذ التفاصيل الرديئة شكل كمثرى " . لماذا كمثرى
؟ . يقول البحث التقليدي في الجمال إن الدائرة أكمل الأشكال الهندسية ،
وتبعاً لذلك فالفكرة أجمل الأشكال الفراغية ، والجمال الكامل ينقلب إلى
ضده عندما يشوه ، والكمثرى تشوية للكرة والدائرة ، لأنها تشوه
الانسيابية والتكور . فهي بشعة إذن .

في هذا المقطع " صاعد / نحو التمام الحلم " سيكون همّ الشاعر /
أحمد هو تجميع عناصر الحلم لتلتئم وتكتمل . إذ تشير كلمة " التمام "
إلى أن الحلم مُشظى شظايا متناثرة ؛ وبالصعود ، صعود أحمد - كما لو
كان صعود شمس أو معراج براق - ستلتئم الشظايا وتلتئم ليكتمل الحلم .
وعناصر الحلم على الأرض مقرونة بتفاصيل رديئة - وفق تسمية
الصوت الشعري لها - فلا بد من انفصالها ليتمكن الالتئام هناك في
الصعود ، فتتفصل البلاد ؛ وهي في صفّ الجمال ، عن المكاتب ؛ وهي
في صفّ القبح . هل بنا حاجة لأن نبرهن أن في انفصال البلاد عن
المكاتب جمالا ؟ !!! . وتتفصل الخيول عن الحقائق . الخيول للجولة
والصولة للفاثكة في الذاكرة الجمعية فإذا ما دُجّت وارتبطت بالحقائق
ذهبت عنها قيمة الجمال الخاصة بها ؛ إته استرجاع الماضي البعيد إذن
، الماضي الذي كانت فيه الخيول للفرسان وللصولة .

وتستمر مكونات وصور الحلم المفككة ، في التشكل والتكوّن ، شيئا
فشيئا ، ويرتقي الشاعر / أحمد بالحلم إلى بدء خلق وتكوين جديد
لعناصر الطبيعة والبشر ، في هذا التكوين الجديد يمنح أحمد الجمادات

والأشياء وكل الكائنات أرواحاً ، فقص ، وتشعر ، وتشتمل ، وتخجل ،
وبذلك يمتلك أحمد طبيعة إله متوحد مع الطبيعة :

للحصى عرق . أقبل صمت هذا الملح

أعطي خطبة لليمون لليمون

لوكد شمعتي من جرحي المفتوح للأزهار

والسمك المجفف

للحصى عرق و امرأة

والخطاب قلب يمامة

حلم من نتف ، تجميع النتف سيوصلنا إلى رغبة الصوت الشعري
المدفونة في الحلم . اليس أمة دافع للحلم هو الرغبة ؟ . والصوت
الشعري يؤنس الحصى ويجعل لها روحاً وعرقاً . أيتعرق الحصى ؟ .
هذا ما فعله الصوت الشعري بإسقاط رغبته في أن تحل روح أحمد
وتتوحد مع الطبيعة فيتعرق الحصى " للحصى عرق . أقبل صمت هذا
الملح " . يفضح اسم الإشارة " هذا " شيئاً محدداً ومعرقاً باسم الإشارة
. فما هو ؟ . ألم يعط الشاعر / أحمد للحصى روحاً وجعله يتعرق ؟
والعرق ملح ! والمثل يقول " العرق ملح للتعب " . ولنتذكر أيضاً أن
الصامت الأكبر في هذه القصيدة / الملحمة هو أحمد على الرغم من أنه
المعني الأول بها ، وعلى الرغم من صوت مخادع نحسبه صوت أحمد
وهو يصرخ " أنا أحمد العربي " . إذ يبقى الشعر شعراً ، فلا هو
الحياة بنبيضها ، ولا هو مسرح مشخص فيه العديد من الممثلين الذين
يتحاورون ويتخاطبون ، فالصوت اللقائل في الملحمة هو الصوت
الشعري / الشاعر حقيقة ، وما صوت أحمد إلا محمول على المجاز .

أحمد هو ابن الصامت الأول ، ومن صمت أحمد ومن عرق الحصى ،
الذي هو روح أحمد ، ينحت الصوت الشعري الصورة " **أقبل صمت**
هذا الملح " . وإذا كانت للقبلة للمحسوس تعبيراً عن اندفاع العاطفة ،
فكيف إذا كانت لغير المحسوس ؟ : " **أقبل صمت ...** " .
ونمضي مع الروح التي تتوحد بالطبيعة " روح أحمد " :

أعطي خطبة لليمنون لليمنون

كلمة خطبة في القاموس " لون كدر مشرب حمرة في صفرة " -
ولنتذكر ولع محمود درويش بالألوان ! - أحمد ابن من يعطي لليمنون
لونه " **أعطي خطبة لليمنون لليمنون** " . وأي لون ؟ لون مشرب
بحمرة على صفرة . ألا تذكرنا الحمرة على الصفر بتورد الوجه في
اندفاع العاطفة ؟ . وأحمد هو مائح اليمنون لونه وجاعله يحسن ،
ويشعر ، ويحمر وقد أخذته العاطفة العاصفة .

خلال فترات لاحقة في زمن القصيدة ستتحوّل رغائب الحلم وتوقع
تحتقها من خلال الصور الشعرية المتعلقة بأعلى مراتب الجمال ، إلى
صور شعرية تمسّ الواقع ، حيث تملي إخراج الحلم إلى حيّز الوجود ،
أي بمعنى تمنّي الصوت الشعري لتحقيق حلمه في الواقع : خيراً ،
وجمالاً ، ووطناً ، وكلّ القيم المرتبطة بمشروعه ورؤاه للأرض
والإنسان ... لكن ، حتى الآن لا يزال الحلم يتعلّق بما هو أعلى من
الواقع ، ولا تزال رغبات الصوت الشعري تريد إظهار حلمها تحت
شمس ظهيرة ساطعة ؛ وآلية الإظهار لهذا الحلم هي " الصعود " صعود
أحمد ، كما لو كان صعوداً لبراق شعري يتقسه الصغائر ويشبهها
بالكثرى ، ويفك أسر الخيول ويعيدها إلى أحلامها في الصولة الفاتكة ،

ويؤنس الحصى فيعشق مثله ويتعرق ، ويمنح الليمون لون المذنب
الوله ساعة يتمرأى بوجه المحبوب براق يصعد ... ويصعد ...
وسنرى بعد حين أن الشاعر / أحمد سيصل ببراقه إلى سمائه " الأولى
" رافضا تجاوزها مكتفيا بانتمائته إليها !! وسنرى لم لا يريد النفاذ إلى
سماوات أعلى ؟!

لعل أحمد وهو يصعد ببراقه نحو حلمه ، شعر أن الحلم كي يتحقق
ويتشكل لا بد له من ثمن ؛ ربما حسب حساب التكنيب والإتكار ، ربما
شك حقيقة حلمه ، وهيا له شكه أن احتراقا داخليا مؤلما سينور له
صعوده . ولنا أن نتتبع تقديم ألم الجسد كاضحية في الأديان والأساطير
القديمة . في المسيحية ، مثلا ، حيث دمُ والمُ المسيح يؤثر إلى أكبر
تضحية تهدف إلى إشراق نور الإيمان ، ومثل ذلك نجده عند الدروز "
الموحدين " (٥٥) ، وكذلك الصوفية الإسلامية التي تجاهد الجسد ،
وتحرمه ، وتوجعه لذا يفتح الشاعر / أحمد جرحه الحي ليشتعل
شمعة تنير العتم وتدل على تقديم الجسد كاضحية " لو قد شمعتي من
جرحي المفتوح للأزهار " ... والشاعر هنا يستعير صورة محورة من
قصيدة له نفسه ، بعيدة عن أحمد الزعتر في الزمن . فهو يقول في
قصيدة " أزهار اللم " مخاطبا كفر قاسم :

فدعيني أستع صوتي من جرح توهج

هناك في القصيدة القديمة قيس صوتا ، لأنه كان مخنوقا بلا صوت ،
كان مكمما ممنوعا من الكلام بسبب قمع العدو في أرض الـ ٨ ، ؛ بينما
في قصيدة الـ ٧٧ : أحمد للزعتر ؛ فمن الجرح المتوهج قيس نارا
لشمعته المنورة لربه . هناك كان بحاجة للصوت لكي يثبت وجوده ،

أما هنا فهو بحاجة للنور ليطرد الظلمة ، وليس مجهولاً ما للنور من دلالات في الفلسفة ، وعند الأديان .

ويزيد الصوت الشعري إلى إشارات ، ودلالات ، الصورة القديمة إشارات ودلالات جديدة ؛ إذ يقيس من جرحه المفتوح نوراً ، يسقي به أزهاراً للزهر وتتفتح . ورغبة منه في جعل جرحه أضحية مقبولة ، وواسمة ، يجعله مفتوحاً - فوق كل هذا - للسّمك المجفف "لوقد شمعتي من جرحي المفتوح للأزهار ، والسّمك المجفف" ... هكذا ! " والسّمك المجفف !!!! " . لنفهم ما علاقة سمك مجفف بجرح مفتوح ؛ نتخيل جرحاً نورانياً أعطى لشمعة نوراً ، فأحياها . وأعطى الأزهار نسفاً ، فأحياها . فهو إذن قادرٌ على منح السمك المجفف رحيق حياة ، فيحييه . بعد مثل هكذا أضحية ألا يعرق الحصى وتحل فيه الروح ، فيحيا ؟ . ألا يصبح للحصى مرآة ينظر فيها إلى نفسه حياً مُقلِّباً صورته ، عاشقاً لها ؟ " للحصى عرق ومرآة . والحطاب قلب يمامة " . ألا يلين قلب قاس ويرف رقة العشق والرقّة ؟ . إنه فيضٌ من نور يغمّر الأشياء والكائنات فيدخلها في التوحد بالشاعر / أحمد في ملكوت النّال ، فتحس الجمادات بالجمال ! وقلب الحطاب الذي ألقت يده القاسية الخشنة قطع النبت والشجر ، والذي له قلبٌ من صخر جُلْد ، ألا يغار من حصى يتقّعه فيض النور فيتعرّق ويفتني مرآة ؟ ليس من الأجدر بالحطاب وهو إنسان أن يصبح له قلب يمامة ؟ " والحطاب قلب يمامة ! " . واليمامة حمامة برية يسميها العراقيون " فُحْتِيّة " ويشبهون مشيتها بمشية المرأة الفاتنة الجسد ؛ ليحيلنا الصوت الشعري بعد هذا المقطع مباشرة إلى ذكر المرأة في حلمه .

ونحن إذا أمعنا النظر في المقطع السابق ، فإننا سنشعر أن ظل المرأة قادم ؛ فالنص صور لنا حصي يقتتي مرأة لينظر إلى نفسه ؛ والمرأة أداة سحرية للنظر إلى البعيد الغائب في موروث ألف ليلة وليلة ، وهي أيضا أداة مصاحبة للعشاق . كما صوّر لنا شمعة موقدة ، وأزهارا تنفتح ، وسمك مجفف يحيا ، وأخيرا قلب يمامة راعش ؛ يحيلنا إلى المرأة ومشيتها :

انساك أحيانا لينساني رجال الأمن
يا امرأتي الجميلة تقطعين القلب والبصل
الطري وتذهبين إلى البنفسج
فانكريني قبل أن أتمسى يدي

نلاحظ أن الفعل " ذهب " في صيغ : المضارع ، والمستقبل ، والأمر ؛ دون الماضي ، له في الاستراتيجية الشعرية للقصيدة مسار وجهته نحو معنى أو شيء جميل ، وخالق ، وخير في عرف الصوت الشعري ، فإذا منا استبقنا وقلبنا صفحات تأتي بعد مقطعنا هذا ، قرأنا صورا وتعبير كثيرة توضح هذه الدلالة :

" فإذهب بعيدا في القمام والزراعة "
" وإذهب إلى نمي الموحد في حصارك "
" فإذهب في الزحام ، لنصاب بالوطن البسيط
وباحتمال الياسمين "
" سنذهب في الحصار حتى نهايات العواصم "
" فإذهب بعيدا في نمي ! وإذهب بعيدا في الطحين "

" وذهب عميقاً في نمي ، اذهب خواتم ، وذهب

عميقاً في نمي ، اذهب سلام "

" منذهب حتى رصيف الخبز والأمواج "

ولأخيراً في هذا المقطع :

" يا امرأتي الجميلة تقطعين القلب والبصل ،

الطري وتذهبين إلى البنفسج "

إنّ فالمرأة ، وبفعل الذي تقطعه ، وهو الذهاب إلى البنفسج تسير في
درب جميل وخير وخلق " وتذهبين إلى البنفسج " . فماذا تفعل
امراته التي قطعت قلبه إذ تصل إلى أرض البنفسج ؟ - شَم البنفسج
(٥٦) حسب القاموس يشفي المحرور ، وينوم نوما لذيذا لطيفا ، ويريح
المصدوع - ستتكى المرأة هناك ، مسندة رأسها بكفها ، ناعسة ، تحلم
بمن يأتي ليأخذها أو يداعبها . ألا ينسجم هذا مع صفات المرأة ، وهي
العاطلة المُقلقة بالجمال والترزين ، ونقص الفاعلية ، والانتظار .

وللأرض شبة بالمرأة ، فهي عاطلة ، منتظرة ، غير فعالة ، وتحرث ؛
ولكليهما ؛ الأرض والمرأة طبيعة تعوض السلبية في جسديهما
وروحيهما ، هي طبيعة الانتاج ، وتغذية المزروع ، والحنو عليه .
والمرأة هنا هي المحبوبة جسدا وروحا ، وأبعد من هذا ؛ هي الائتنان ،
هي المزيج : المرأة / الأرض . والشاعر / أحمد يناجي العنصر
المؤتلف المرأة / الأرض معتذرا عن قصوره وهو الرجل " الفاعل "
الذي تنتظره حبيبته بقوله " *فمسكاً لحيكاً لينسائي رجال الأمن* " لأنهم
هُم الحاجز المانع لاكتمال الحلم . فالصوت الشهري هنا دفن في القول
ضد القول ، إنه لا ينسى حبيبته ، إن هو إلا شعور بالمرارة والتقصير

تجاه المرأة / الأرض على الرغم من سكناها فيه وبه . ليس هو من رأى أو جعل الحصى يتعرق ؟ ليس هو من جعل أو رأى قلب الحطاب يرتجف كقلب يمامة ؟ ليس هو من قتل صمت الملح ؟ . فهل ينسى من له رؤى كهذه الرؤى ؟ !!! إن هو إلا دخول للسياسة على الشعر ، ومن له الشعر مطواغ ؛ وحده قادرٌ على رصّ جملة تقال في الشارع عن رجال الأمن إلى سياق جمل شعريّة ، فتحملها هذه وتخف من ثقلها ... إنه لا ينسى وإنما يجري الضد على لسانه ليتذكر به . وخوف الشاعر / أحمد من أن ينسى يديه " فانكريني قبل أن أنسى يدي " هو خوف من أن يعجز عن أخذ امرأته ، ويعجز عن حرث الأرض . فاليدان رمز العمل والفاعلية ؛ فاعلية الرجل ، الذكر ، المقتحم ، الحارث ، الزارع . شريط الحلم ما زال يمرّ مكتظا بمكوناته وصوره المتلاحقة :

وصاعداً نحو التمام الحلم

تتكشم المقاعد تحت أشجار وظلكو

يختفي المتملقون على جراحك كالذباب الموسمي

ويختفي المتفرجون على جراحك

فانكريني قبل أن أنسى يدي !

وللفراشات اجتهادي

والصخور رسائلني في الأرض

لا طرودة بيتي

ولا مسادة وقتي

هاهو الحلم يظهر كأنه رغائب أقرب إلى الواقع من حلم يقظة ، أو حلم منام . هو المشروع / الحلم . هو المخطط ، الذي يتمنى الصوت

الشعري تحفته . ينفذ هذا الاستنتاج ، ويظهره إلى مجال القبض عليه ؛ دخول السياسة على الخط .

بات واضحاً عندنا توحد الشاعر بمؤخده " أحمد " ، وصار معلوماً لدينا أن الصوت في جلّ القصيدة لواحد هو : الشاعر / أحمد ، حتى لو انقسم للصوت الشعري إلى صوتٍ وصداه ، وهذا مفهوم بسبب استراتيجية القول عند الشاعر وأمانيه في التوحد بأحمد ، فإذا ما انتقل ذهن الصوت الشعري للقاتل في القصيدة إلى المرأة / الأرض ، هل باستطاعته التوحد بهما ؟ وهل يرغب بالتوحد بهما ؟ ! سنبرهن أن : لا !! .

ورغم حبّ للصوت الشعري للمرأة / الأرض ، ورغم اجتهداه في إخفاء الفارق الفاضح بين المستوى العالي في الحبّ والمناجاة والثناء والتوحد بأحمد وتأليه ، وبين المستوى الآخر في خطبه ومحاولته : الدخول ، والتأثير ، وإنقاذ المرأة / الأرض . بداهة نسل : هل يرغب رجلٌ بالتوحد - بمعنى مطابقة هويته وهوية مؤخده - بالمرأة وبالتالي بارض ، إلا في الكلمات الشكلية لرجل الدين المسيحي وهو يبارك زوجين في طقس الزواج ؟ ! ولنضع فارقاً بين كلمة " التوحد " التي تعني الاندماج في كلّ واحد مطابق في الهوية ولو اعج النفس ، وبين " الاتحاد " لشينين مختلفين ؛ فالإنسان عندما رأسه إلى السماء محاولاً فهم الطبيعة ، والتفكر في الكون ، اهتدى إلى الأديان ، وجعل لفظ الجلالة " الله " لفظاً منكرًا - من الذكورة - في اللغة ، والصوفية يفتنون ويتوحدون بالله منكر في اللغة أيضاً واتبعث الأنبياء ذكورا ... وما طمحت امرأة في النبوة إلا وفشلت . إذن رغم الحب ورغم أن الصوت الشعري خائفٌ

من ضياع يديه اللتين بهما - وهو الفارس وفق منطق ومنطوق القصيدة - سيعمل على تخليص المرأة / الأرض من الغول المتمسك بها رغم كل هذا ظلت المرأة / الأرض المحبوبة ، مثقبة ، عاطلة ، تنتظر الشاعر / أحمد ليحلم ، وليطن من خلال حلمه فروسيته المتوقعة ، ولا يظن الصوت الشعري القاتل في القصيدة إلى جعلها تصعد معه ، فالأرض أرضٌ ولن تصعد إلى السماء ! . لاحظ : الشاعر / أحمد من يصعد مطلا من فوق على جراحها " وصاعد / نحو التمام الحلم يختفي المتسلقون على جراحك ويختفي المتفرجون على جراحك " ؛ رحلة السمو هذه ليست للمرأة / الأرض ، بل هي للذكر / الرجل : الشاعر / أحمد فالأشجار ؛ حتى الأشجار وهي في عانديتها تابعة للأرض استلبها الصوت الشعري " وصاعد / نحو التمام الحلم ، تنكمش المقاعد تحت أشجاري وظلك " . أخذ الأشجار الوارفة ، المنتجة ، المتفتحة ، الساكنة ، المنتظرة من يقطف ثمرها باختصار الأشجار المماثلة للمرأة / الأرض في كل صفاتها ومعانيها يسلبها الصوت الشعري من الأرض ويجعلها له ؛ بتعسف ومشروعية ثقافتنا المتركمة منذ غياب الأم الكبرى بانتصار الآلهة المذكورة في أساطير بلاد الرافدين وكنعان . ويعزي الصوت الشعري للمرأة الأرض أن لها هي أيضاً بعض المشاركة ؛ فالمقاعد تنكمش تحت الأشجار وتحت " ظلك " أيضاً !!! مخاطباً الأرض " تنكمش المقاعد تحت أشجاري وظلك " ، هذه هي كلمة التعزية الوحيدة للمرأة / الأرض في زمن الحلم ، وبإلها من تعزيةذكورية متعطلة ! .

معلوم أن البداة لا يرغبون بحضور جسدي للمرأة في مجالسهم ، ولا يسمحون لها بفاعلية تقترب من نشاط الرجل ، بل يريدونها منتظرة ، متقبلة ، محروسة منهم ، ومطلوبة أنهم أقل ارتباطاً بالأرض ، لأنهم مرتحلون ينتجعون . ومما يلاحظ أيضاً أن الثقافة العربية السائدة ما زالت تنسب حضارة العرب - على وجه العموم - إلى أصل بدوي ، متحينة نسباً يؤمن أن العرب ورثة للحضارات السومرية ، والبابلية ، والكنعانية ، والفرعونية ، وحضارة سبأ وحضرموت ويخيل لنا أن كلمة " ظلك " أوحى بها كلمة " أشجاري " ، إذ من الممكن أن الصوت الشعري لفظ كلمة " أشجاري " فقفزت إلى ذهنه ظلال الأشجار . وما الظل إلا الأثر الذي تطرحه الأشياء المعرضة لمنبع ضوء ، ونحن نعرف أن قيس النور جاء من جرح أحمد " أوقد شمعتي من جرحي المفتوح ... " . ظلها إذن جاء من خاصية ليست لها " المرأة / الأرض " بل بفعل منبع النور ، وسنرى بعد قليل صعود الشاعر / أحمد إلى منابع النور تاركاً للمرأة / الأرض العتمة والظلال وتلقي الرسائل .

نعوذ إلى صور الحلم / المشروع إذ يصعد الشاعر / أحمد في معراجة نحو السماء ، تتصاغر المقاعد " وصاعد / نحو التسام الحلم ، تنكمش المقاعد ... " ؛ مقاعد الجئس المكتفين بجلسة استرخاء يفضح تغافتها وتناهيها إلى الصغر صعوده المتواصل . ويختفي المتعثرشون على جراح المرأة / الأرض كالنداج الفار من ظل حداة تصعد في السماء " وصاعد / ... يختفي المتسلقون على جراحك كالنهباب الموسمي " ، زيادة في التحقير يشبههم بذباب يرشف من جرحها ، موحياً بتضاد حاد بين جرح لمحبوبة ، وبين ذباب يلطع ويتفرج على

ذاك الجرح ، بين قدس يُصلى له ، وبين ذباب يُنتس وبعد هذا ؛
ومرة أخرى يعيد الصوت الشعري القول : "فأفكريني قبل أن أتمسى
يدي" كان هذه الجملة لازمة استخوانية تأتي على باله كلما مرّ ذكرُ
المرأة / الأرض ، كأن في نفس الشاعر / أحمد هاجساً يُخيفه من احتمال
العجز عن الفعل ، وهو ما يعني نقصاً في الذكورة ، ونقصاً في الرجولة
. ولاستبعاد احتمال مثل هذا ؛ يُصعد الصوت الشعري إحساسه
ومشاعره ليدخل في جوّ صوفي ، ملحاح ، وعنيد ، كما لو كان منذوراً
للاحتراق في منابع النور :

وللفراشات اجتهادي

بماذا تجتهد الفراشات ؟ . ألا تجتهد رائحة غادية لتحترق في منبع النور
!؟ . لطبع فيها تظل معاندة على الفناء والموت في النور . والصوت
الشعري يقلب حدي الصورة ؛ يقلب " مفهوم " الصورة التي تعودنا
عليها ، منقصداً ، ليبلغنا شدة معانئته في الوصول إلى التتأم الحلم ،
وإلى منابع النور : فهو من يعطي للفراشات اجتهادها وعنادها للاحتراق
في النور ، وليس هو من يتشبّه بها ويعاند "للفراشات اجتهادي" .
للنور في القصيدة هاجس يلح على الشاعر / أحمد بسبب إحساسه
بالظلمة والعنّة المعاكسة لمشروعه / الحلم ، فهو يقول عن أحمد :

" وهو تندلاع ظهيرة حاسم في يوم حرية "

ويقول بلسان أحمد :

" أنا حدود للنور "

ويقول عنه :

" وظل وجهك غامضاً مثل الظهيرة "

وكذلك :

" وهو يوم الشمس والزنابق "

ومثله أيضاً :

" وهو اشتعال الغنليب "

ويقول بلسانه :

" لو قد سمعني من جرحي"

توحي منابع النور هذه ؛ التي يتمنى ويحاول الصوت الشعري الوصول إليها بـ " القيمة " المؤرقة له في القصيدة ؛ وهي قيمة مقدسة تجعله يصنع من أفكاره وأحلامه ، ومن " أحمد " إلها لو في منزلة الآلهة ، إذ من له قدرة الادعاء على أن الصخور ما هي إلا ساعية بريده التي تنقل رسائله إلى الأرض ، سوى إله ؟ . " والصخور رسائل في الأرض " . ولهذه الصورة قرى مع صورة المتنبي في بيته " وما الدهر إلا من رواة قصائدي . إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشدا " . عند المتنبي الدهر هو وسيط النقل أما عند درويش فصخور الأرض ؛ إنها الرسائل الأكثر ثباتاً ورسوخاً . هناك أصلب وأكثر ثباتاً من صخور ذاهبة في الأرض ؟! هنا نجد أولية تعويضية يهرب إليها للصوت الشعري ، إذ ما من شقة أن ملء وعي الصوت الشعري هشاشة تل الزعتر / الخيمة / المخيم وكذلك جذور أهل الشتات ، فكم هو سهل اقتلاع مخيم أو طرد لاجيء أو حتى ذبحه ! لذا يلجأ الصوت الشعري إلى هذه الأولية " مدعياً " قلب المعاملة فتكون " للصخور رسائل في الأرض " . يوحي لنا استعمال الجار والمجورور : " في الأرض " بحركة ذاهبة عميقاً إلى قلب

الأرض - كان يمكنه القول : والصخور رسائلي إلى الأرض - وهي الحركة الضد في الفضاء الشعري للصعود في السماء ؛ الحركتان تعلان في عنصرين لهما دلالاتهما الغنية في القصيدة : الأرض ، والسماء . الأولى : الأرض / المرأة وطاء ، وموضوع للحرث ، وحامل للمشروع السياسي . الثانية : السماء / النور / التصعد غطاء ، مُحَمَّلٌ بالفكر والأحلام والرؤى . وما الحلم الذي يحلمه الشاعر / أحمد إلا صعود في السماء ولكن من أجل تخليص الأرض :

لا طروادة بيتي

ولا مسادة وقتي

بهاتين القولتين يفتتح الصوت الشعري خطاباً سياسياً ممزوجاً بالحلم . ورغم تكرار الفعل المضارع " أصعد ... " في المقطع التالي ، وهو الفعل المؤشر إلى استمرار الحلم ، الموحى بأن الصعود متواصل ، فإننا سنرى أنفسنا نكاد نلامس الأرض وعناصرها . القولتان " لا طروادة بيتي ، ولا مسادة وقتي " تحملان معنى انقلاب موازين القوى لصالح محاصري تل الزعتر / الأرض / المخيم الهش ، فكلمة " بيتي " تشير إلى مكان ، ينفي الصوت الشعري مشابهته بطروادة ، وكلمة " وقتي " تشير إلى زمن لبنان الحرب ؛ زمن سابق على وقت كتابة القصيدة بأشهر يقول للصوت الشعري : تل الزعتر ليس بطروادة ، طروادة : التي أسقطت بعد حصار طويل من عدوٍّ خارجي ، غداً ، بلا اقتحام ، وبحيلة إخفاء المقاتلين في جوف حصان خشبي ، أما المحاصرون لتل الزعتر فلمهم الجلد ذاته ، وبأيديهم أسلحة تقتل وتتمر من بعيد ، وليسوا بحاجة إلى حصان خشبي كحيلة لاقتحام تل الزعتر .

ولا زمني بزمان معسدة (٥٧) : القلعة اليهودية التي يزعم اليهود أن حمايتها قاتلوا الرومان دفاعاً عنها حتى آخر واحد فيهم ، إذ عتلوا رُكَبهم ليدافعوا عنها حتى الموت يقول الصوت المتوحد بأحمد — بالمسكوت عنه جزئياً — : لا أرى مقاتلين أعداء وجها لوجه ، لو كنت أراهم لعقلت ركبتي أيضاً ودافعت حتى الموت .

ندخل الآن إلى متن الخطاب بعد أن قرأنا عنوانه : " لا طرودة بيتي ، ولا معسدة وقتي " هذا الخطاب الذي نظن أن الصوت الشعري قاله في لحظة حسابات سياسية ، ومن موقع الخاسر ، المراهن :

وأصعد من جفاف الخبز والماء المصانير

ومن حصان ضاع في درب المطار

ومن هواء للبحر أصعد

ومن شظايا أكننت جسدي

وأصعد من عيون القادمين إلى غروب السهل

أصعد من صناديق الخضار

وقوة الأثنياء أصعد

أنتمي لسمائي الأولى والفقراء في كل الأزقة

ينشدون

صامدون

وصامدون

وصامدون

إذا كانت المفردتان "أصعد ، سماني" قد نبهتا إلى علامة استمرار الحلم وتصعده ، فإن الشاعر / أحمد يريد لمشروعه السياسي - الذي تؤثر إليه التركيب اللغوية "الفقراء في كل الأرقعة ، عيون القادمين إلى غروب السهل ، حصان ضاع في درب المطار ، جفاف الخبز ، الماء المصائر ، والشظايا الممننة على جسدي" - أن يحمل على أجنحة الحلم ، ليخلق التوحد الجديد : المشروع / الحلم ، ولنا أن نتابع المشروع الحلم كما يرغب به الشاعر / أحمد فهو يريد مشروعاً يطير به نحو التحقق ، محدداً ما اختاره من أشياء ؛ ومن يراهم مؤهلين لحمل المشروع / الحلم ، فمن "جفاف الخبز" تبدأ نقطة الصعود الجديدة ! إشارة إلى خبز فقراء ، ولأن مفردة "جفاف" توحي بقدان الماء تداعى إلى ذهن الصوت الشعري : الماء المصائر "أصعد من جفاف الخبز والماء المصائر" . "ومن حصان ضاع في درب المطار" يمكننا التقاط دلالات هذه الصورة بدءاً من دلالات كلمة "المطار" ، أولاً : المطار محطة السفر إلى البعيد ؛ وفلسطيني الشتات هذه السفر ، وكثرة أسفاره ضاعت معالم الطريق عنده . ومن دلالات كلمة "الحصان" ثانياً : فالحصان رمز النبيل والمقتلة والوفاء . إذن من ابن الشتات الضائع في دروب المطارات ؛ يصعد .

"ومن هواء البحر أصعد" . إذا عننا إلى الآية القرآنية "وجعلنا من الماء كل شيء حي" (٥٨) وإلى آيات متعددة فيها سوقٌ سحب إلى أرض موات يحياها المطر ؛ وقلنا إن أصل السحاب هواء بحر . فإن الشاعر / أحمد يريد صعوداً مماثلاً ، خيراً ، يحيي النبات والأرض .

"من شظايا أمنت جسدي ، أصدع " . المذمن لا يستطيع فكاًكا من الحصول على المادة المسببة للإيمان ، فانظر على ماذا أمنت الشظايا ؛ أمنت على جسد أحمد ! والشظايا المذمنة على جند مستنقح جروحاً ، ونحن رأينا من قبل علاقة جرح أحمد بالنور ، وبالتالي بالحلم المُصدع ؛ إذن من ألم الجرح ، يصدع . في هذه الصورة مقارنة لصورة المتنبى : " فصررت إذا أصابتني سهامٌ . تكسرت النصال على النصال " .

" وأصدع من عيون القادمين إلى غروب السهل " . ترد مفردة " عيون " ثلاث مرات في القصيدة ، كلها بصيغة الجمع ، مرتبطة بثلاثة مشاهد

جليلة : - كتبت مراثيها العيون ، وتركت قلبي للصدى

- يا خصر كل الريح ، يا أسبوع مكر ، يا اسم

العيون ، ويا رخامي للصدى ، يا أحمد المولود من

حجر وزعتر

- وأصدع من عيون القادمين إلى غروب السهل ...

بداهة نقفز إلى أذهانتنا الصفة النبيلة للعيون وخاصيتها في الرؤية ، وكونها النافذة التي يطل منها الذهن . ولأن " العيون " في هذه الصورة مضافاً إليها مفردة " القادمين " التي توحي

بحركة جمع يتقدم ، فإن مشهداً يحبس الأنفاس نتوقع حدوثه بعد قليل . وإذا كان الغروب يعني غياب النور وتغيّش الأشياء ودخولها في العتمة ، فإن ارتباط الغروب بالسهل : " وأصدع من عيون القادمين إلى غروب السهل " هياً القادمين لاجتياز السهل ، وارتقائهم الجبل ، والصعب ، وبدء الجذّ .

"**وأبعد من صناديق الخضر ، وقوة الأشياء** " . تحيلنا " قوة الأشياء " إلى : قوة الإرادة ، إذ يشتق الاسم " شيء " في اللغة من شاء . أي أراد . وتحيلنا " قوة الأشياء " أيضاً إلى قوى الطبيعة ؛ إلى عالم واسع كبير وغني ، بينما تحيلنا " صناديق الخضر " إلى عالم محدود ضعيف ، وهذه سمة من سمات شعر محمود درويش ، فهو يجمع جنباً إلى جنب : الهائل والصغير ، الجليل والضميل ، الرائع و " القبيح ! " يُجمَعها في صورة واحدة ، ليحتل على جعل للصورة متناقضة ، متجاذلة ، حيوية ، ومتحركة . وربما أتت " صناديق الخضر " من اندفاع خبزة بصرية قديمة إلى سطح الذاكرة ، كان سكان الغور فيها يكتسبون صناديق الخضر .

يصل البيان إلى النقطة الحرجة الأشد التصاقاً بالسياسة "**تتقي لسمائي الأولى والفقراء في كل الأزقة ، ينشعون ، صامدون ، وصامدون ، وصامدون** " . فالبيان صور لنا أحمد معتلياً براقه ، متجولاً في سماء الناس ، وهو ينتقي أولئك الذين أرادهم معه لاكمال حلمه ، وتحقيق مشروعه ، رافضاً أن يتجاوزهم إلى غيرهم ، لاجماً براقه أن يصعد إلى سموات لا تحتويهم ، مكتفياً بالسماء الأولى ؛ سماء الفقراء . أليست السماوات طباقاً ؟ أليس الفقراء هم الطبقة السفلى التي تعلوها طبقات ؟ وهم من رغب الصوت الشعري في مشروعه / الحلم أن يراهم ينشدون : صامدون ، وصامدون ولنا أيضاً أن نعيد الصوت في "**تتقي لسمائي الأولى** " إلى الانتماء الأول للشاعر عندما كان يسارياً .

لأننا نعرف أن القصيدة كتبت بعد سقوط تل الزعتر ونسفه حجراً حجراً ، ولأن القصيدة معنونة بـ " أحمد الزعتر " ، لذلك نفهم الروح

المأساوية في القصيدة التي تهبط إلى حد اليأس أحياناً ، ونفهم كذلك مجموعة المراثي المبتوثة في نسيج هذه الملحمة ، تلك المراثي التي يبيثها الصوت الشعري كلما لاحت بارقة أمل . وللمرثية التالية شكل المنح من الذاكرة ، كما لو كان الصوت الشعري يكتب أحمد الشهيد ، وفي ذهنه ألا يعلن شهادته إلا في نهاية القصيدة ، وفي ذهنه أيضاً بعض فتات المشروع / الحلم التي لا يريد أن يفوته منها شيء دون تسجيل ، فهو يقول الشعر بمزيج مؤلف من تذكر ورثاء وتقجع ، علة من كان ظله يظل بلداً واسعة ، ومن كانت جفونه تحرس مدينة كدمشق ؛ مدفوعاً بتشنج منكسر الأحلام إلى تذكر ليس له من فائدة سوى تكبير المأساة والإحساس بالمرارة في الروح . إذ راح يجترّ كلاماً من البيان القومي المنكسر :

كان المخيم جسم أحمد

كانت دمشق جفون أحمد

كان الحجاز ظلال أحمد

صار الحصار مرور أحمد فوق أفئدة الملايين

الأسيرة

صار الحصار هجوم أحمد

والبحر طلقته الأخيرة

هذا الإله / الأرض / أحمد المتوحد بالجغرافيا هنا كان جسده هو المخيم ، وكانت دمشق جفونه ، وكانت الحجاز ظلاله . أعطى الصوت الشعري للأماكن الثلاثة : المخيم ، دمشق ، الحجاز ما ينقصها من جسد أحمد . فالمخيم غير الثابت ، المبني على أرض سراب ؛ أرض مُعارة ،

يعطيه الصوت الشعري جسم أحمد ، الذي ما كانت الصخور إلا بعض رسائله في الأرض ، كما رأينا . أليس هذا ما ينقص المخيم ؟! ويعطي دمشق جفونه ، جفونا لدمشق ، لتحمي ناسها : فالجفون حارسا للعيون ، كي لا تبقى كالسك معرة العيون بلا حراسة ولا أمن " كانت دمشق جفون أحمد " . ويعطي الحجاز المكتوبة بنار الشمس ظللا ظليلة " كان الحجاز ظلال أحمد " .

بعد أن كان أحمد كل هذا ، وأعطى كل هذا ، يأتيه الحصار كأنه قدر غادر ، فيتحول أحمد إلى طيفٍ لثري يُقبل قلوب الملايين أقدامه وهو يمر فوقها لملاقاة الحصار " صار الحصار مرور أحمد فوق القدة الملايين الأسيرة " . الملايين إذن أسيرة ، وليس في وسعها إلا فرش قلوبها تحت أقدامه ، لأن الأسارى لا يمتلكون ما يقاومون به .

لاحظ المفارقة ؛ بين التجسد المضخم لأحمد إلى حد التوحد بجغرافيا كبيرة ، وبين حصاره . ولتفكيك هذه المفارقة الخائفة رغم وجود الملايين ، يرسل الصوت الشعري أشد انفعالاته :

صار الحصار هجوم أحمد

والبحر طلقته الأخيرة

من المحاصر إذن ؟! من يمر على سجادة من قلوب الملايين الأسيرة ؟! أم محاصروه ؟! ... هم خسروا الملايين من الناس ، أما هو فربحها . ولأنه يمتلك كل هذا السحر والتصميم صَيَّرَ البحر طلقته الأخيرة " صار الحصار هجوم أحمد ، والبحر طلقته الأخيرة " .

بين إله يتجسد ويتوحد بالجغرافيا ، وبين حصار مُحكم ؛ إحياء بضعف ذاك الإله ... هذا ما يخلق الصوت الشعري ويجعله يضطرب ، فلا يجد

إلا أن يصعد الإله / المضعف إلى إله / قادر ؛ قادر على إعادة خلق
البحر وصنعه على شكل طليقة !! ثمة دالتان تتنازعان الصورة : "
والبحر طلقته الأخيرة " . أولاهما إيمان في تاليه أحمد ؛ إذ تقول
الفيزياء الحديثة إن انهدام بنية الذرة — أي انعدام المسافة الفاصلة بين
النواة والإلكترونات الدائرة حولها ، في فلك بعيد جداً ، بمقاييس الذرة
طبعاً — يجعل حجم الكرة الأرضية بمقدار بيضة صغيرة ، ولكن ثقيلة
جداً ، ويتخيل للبعض القيامة انهداماً للذرات وتجمعاً للكون في حجم
صغير ! ينتثر مرة أخرى !! والصوت الشعري يريد لأحمد القدرة على
إعادة صنع البحر في هيئة طليقة ، ولتكن أخيرة ! هو إذن يريد قيامة
يصنعها أحمد ؛ قيامة تحاصر محاصريه وتجطهم مجرّين من كل قدرة
أمام إله صانع . الدلالة الثانية — إن صحّت — تشكل نبوءة لشاعر لم يُرد
إلا أن يكون مغنياً ومنشداً ، وليس نبياً أبداً . فإذا كان الشتات الفلسطيني
قد تجوّل في الأرض العربية ، واستقر إلى حين في لبنان ، فإنه لن يجد
له بعد اقتلاعه من لبنان إلا ركوب البحر إلى شتات أوسع وأكبر ،
وبذلك يكون البحر " طلقته الأخيرة " ، وتكون نبوءة الخروج من لبنان
إلى البحر قد تحققت في الـ ٨٢ . تكرار التراكيب اللغوية : كان المخيم
جسم أحمد ، كانت ممسّق جفون أحمد ، كان الحجاز ظلال أحمد .
والتراكيب اللغوية : صار الحصار مرور أحمد فوق أفئدة الملايين
الأسيرة ، صار الحصار هجوم أحمد ، و" صار " البحر طلقته الأخيرة
؛ أوحى وأعطى المتلقي الإيقاع النفسي والحركي لنادب يندب : من كان
وكان وكان . ثم صار وصار وصار .

قرأنا في المقاطع السابقة في القصيدة ، صورا وكلاما يدل على أن الاستراتيجية الشعرية للصوت القتال ، كانت مشغولة بلم كل مقدس ونثره تحت أقدام أحمد ، وجمع كل عظيم وكبير وجعله تابعاً لعظمة أحمد ، ويقطف كل الجمال وإشهار جمال أحمد . أما الآن فسنقرأ كلاماً وصوراً تدفع المتلقي إلى التفكير بأن الموت قادم ، وسنحس بدبيب الموت بين الكلمات ، وسنلاحظ بكل جلاء الفترقا بين الصوت الشعري الذي تلبسه الشاعر ، وبين أحمد ، وما افتراق الصوتان وسماع المتلقي صوتاً شعرياً عالي النبرة ؛ مثل صوت حاد يسير في ظلمة برية موحشة ، إلا لأن الموت يقترب مفرقاً بين الصوت القتال وأحمد ؛ الصوت الباقي صاحبه على قيد الحياة ، وأحمد الذاهب إلى الموت / الشهادة .

يا خسر كل الريح يا أسبوع سكر !

يا اسم العيون ويا رخامي الصدى

يا أحمد المولود من حجر وزعر

ستقول : لا

ستقول : لا

جلدي عباءة كل فلاح سيلتي من حقول التبغ

كي يلغي العواصم

وتقول : لا

جسدي بيان القادمين من الصناعات الخفيفة

والتردد والملاحم

نحو اقتحام المرحلة

وتقول : لا

ويدي تحيات الزهور وقتبله
مرفوعة كالواجب اليومي ضد المرحلة

وتقول : لا

يا أيها الجسد المضرج بالسفوح
وبالشموس المقبلة

وتقول : لا

يا أيها الجسد الذي يتزوج الأمواج
فوق المقصلة

وتقول : لا

وتقول : لا

وتقول : لا

ليس خافياً هنا هذا الديالوج الذي لا يحمل في طياته مونولوجاً بين
المتوحدتين أحمد /الشاعر الذين انفصلا ، إذ تشير أداة النداء " يا "
ومناداها في " يا خصر كل الريح ، يا لسبع سقر ، يا اسم العيون
" وكذلك التراكيب : " ستقول : لا ، وتقول : لا " إلى مخاطب مقابل ،
ولن تعيننا ياء المتكلم " ي " ؛ القائل في " جلدي عباءة ... ، جسدي
بيان ، يدي تحيات " إلى المونولوج في أزمان التوحد ، لأنها
كلها تأتي استجابة للتقول الذي يلقيه الصوت الشعري لأحمد .

ست أنوات نداء في هذا المقطع تتبعها ست صور ، أربع منها تبدأ بـ "
يا " المحددة النداء للقریب والبعيد ، واثنان منها تبدأ بـ " يا أيها "
مركبتان من " يا " و " أيها " لتشديد الإيحاء بالنداء ، وهما تحددان النداء

للبعيد . الأربع الأولى " يا خصر كل الريح ، يا أسبوع مسرّ ، يا اسم
 العيون ، ويا رخلي الصدى ، يا أحمد المولود من حجر وزعر " كلها
 تشير إلى أسطورة تكوين " خلق " جديد لأحمد ، أسطورة تنتج في
 القصيدة اللثو . ففي الصورة المجازية المخيلة " يا خصر كل الريح "
 نجد كلمة " خصر " التي لا ترد في الشعر العربي إلا مقرونة بالغزل ،
 وهي كلمة تدل على ملمس مادّيّ ، ولكن ما الذي تحدده إذا ما كانت
 خصرًا للريح وليست خصرًا لغادة أو غزالة ! . نقرأ في القاموس :
 الريح لغة من الثلاثي " رَوَحَ " . والريح غلبة ، وقوة ، ونصرة ، ونولة
 ، والريح حاملة للأتسام والأنفاس . ومعلوم أن النفس علامة الحياة
 الأولى ، والنفس يختلط في بعض معانيه بالروح والنفس " فنحننا فيه
 من روحنا " (٥٩) " ثم سواه ونفخ فيه من روحه " (٦٠) . وقد شبه
 المسيح عمل الروح للنفس بهبوب الريح (٦١) فإذا تعمنا في المعنى
 القرآني نجد " نفخ الله " والنفخ يكون بدفع النفس ، وهو ريح . فماذا نفخ
 ؟ نفخ روحا . لاحظ المزج والمقاربة بين معنى الريح والروح
 والريح هي المحرك الأول في الطبيعة ، تحرك الشجر وتموج البحر .
 وفي القرآن أيضا الريح لواقح وهي حاملة الغيوم والمطر . والريح
 تغلب ، وتميت ، وتحيي ، وتتصر . ولنتذكر أن الله يرسل الريح للخير
 ، ويرسلها شرا أيضا ، ولنتذكر أن الأحزاب هزمتها الريح في وقعة
 الخندق . وفي الريح تهوم/ الجن والملائكة . وفي ألف ليلة وليلة كان
 بساط الريح نقلة كبرى في الخيال العربي . ومن أرباب الريح " حدد "
 الإله الآشوري . الريح كل هذا ، وأحمد خصر هذا " الكل " ، هذا
 عنصر أول في أسطورة تكوين : أحمد . أما العنصر الثاني فينبع من "

يا أسبوع سكر " . الرقم " ٧ " رقم يرمز إلى التمام والكمال ، وهو يرد
ستمائة مرة في الكتاب المقدس (٦٢) ، و " ٢٧ " مرة في القرآن الكريم
(٦٣) . السموات سبع ، وعدد أيام الأسبوع ، وعدد الحيوانات الطاهرة
التي دخلت فلك نوح سبع ، واستقر فلك نوح بعد سبعة أيام " أسبوع " .
وفي حلم فرعون كان عدد البقرات سبع والسنابل سبع ، وطاف الكهنة
حول أسوار أريحا سبعة أيام ينفخون بسبعة أبواق ، وفي اليوم السابع
طافوا سبع مرات والله خلق العالم في ستة أيام وفي اليوم السابع
استوى على العرش ولم تقسم الشعوب الزمن إلى سبعة أيام إلا
متأخرة ، ولم تكن أيام الأسبوع مسماة إلى أن سماها الرومان ! (٦٤)
لكل يوم من الأيام السبعة اسم كوكب من كواكب السماء السبعة . وكان
البابليون يظنون أن العدد " ٧ " يعبر عن أعظم قوة ، وعن كمال العدد
، وكان البابليون أيضاً يطلقون كلمة واحدة على العدد " سبعة " وعلى
كلمة " كل " وبذلك يكون تأويل الصورة " يا أسبوع سكر " : " يا كل
السكر " أي يا كل الحلو ، الجميل . ولنا أن نلاحظ أن الصورة السابقة
تضمنت كلمة " كل " الصريحة :

" يا خسر كل للريح " .

" يا اسم العيون "

العين هي الباصرة في اللغة . وفي القاموس هي أهل البلد وأهل الدار ،
وعين الماء ، والحاضر من كل شيء ، وحقبة القبة حيث التوجه
للعبادة ، والسيد كبير القوم ، والسحاب الخير ، والشمس ، والمطر الذي
لا يقلع أياماً . وإذا نظرت البلاد بعين : طلع نبتها . وأنت على عيني أي
في الإكرام والحفظ . فإذا كانت العيون كل الذي قرأنا في القاموس

واللغة ، فأحمد اسم هذه الأشياء كلها . ولا ننسى أن كلمة " اسم " تستقّ لغوياً من السمو ، ونحن نعرف حكاية السمو والصعود في هذه القصيدة .
" يا رخامي الصدى "

الرخام أنبل الصخور وأفخمها ترديدا للصوت وترجيعة . ومن قبل قرأنا
" والصخور رسائلي في الأرض " فكأننا الآن نتلقى صدى الرسائل
التي بعثها المؤله أحمد .

" يا أحمد المولود من حجر وزعتر "

إذا كانت الديانات السماوية تؤكد أن خلق آدم جاء من تراب صلاصال
وماء ، فإن أسطورة الخلق في القصيدة تأخذ دربا آخر له دلالات عميقة
، فالصوت الشعري الهاجس ، المسكون العقل بـ " تل الزعتر " يجبل
خلق أحمد من حجر وزعتر للحجر صلة أصل بالتراب
والصلاصال ، لكنه أصلب وأكثر تحديا ، ومن " الزعتر " يأخذ الصوت
الشعري العنصر الآخر لجيلة الخلق الجديد . وفي كلا الحالين " خلق
آدم ، خلق أحمد " تتم الولادة من الأم الأولى / الطبيعة .

..... ثم أدقا النداء للأبعد " يا أيها " في :

يا أيها الجسد المضرج بالسفوح

وبالشموس المقبله .

وكنك :

يا أيها الجسد الذي يتزوج الأمواج

فوق المقصله .

كان أحمد المقترّب من الموت يصير أكثر بعدا ، ولكن أكثر تجسدا
ووضوحا ، فبعد أن كان : " خصر كل الريح ، وأسبوع سكر ، واسم

العيون " . هاهو يصبح جسداً مضرّجاً : " يا أيها الجسد المضرّج بالسفوح ، وبالشَّمُوسِ المَقْبَلَة " كأنه موسى إذ نادى ربّه على سفح الطور ، فتمثل له نوراً ؛ يتجلّى أحمد للصوت الشعريّ مضرّجاً بالسفوح والشَّمُوسِ ، لكنّ الصوت الشعريّ ينزّه أحمد أن يُنظر إلى جسده للجريح من فوق ، كأنه يقول لكي ترى جسد أحمد المضرّج ، عليك أن ترفع ناظريك إلى الأعلى ، فهو المضرّج بالسفوح وبالشَّمُوسِ الأعلى . والمضرّج لغة : الممسي . والواسع الجرح ... ونحن كلّاً قد رأينا الربط بين الجرح / الدم ، وبين الشمس / النور ، ففي مقطع سابق قرأنا " لو قد شمعتي من جرحي المفتوح " . إذن هذا الجسد مسكّن للسفوح وللشَّمُوسِ : السفوح أرض مشرفة والشَّمُوسِ نورٌ ينصبّ من فوق ... هنا ، التماعة أمل ؛ كما لو كلّنا نشهد احتراق طائر الفينيق ، الذي يحترق ليتخلّق من رماده مرةً أخرى ، إذ يشير التركيب " الشَّمُوسِ المَقْبَلَة " إلى نور آتٍ بعد ظلام .

" يا أيها الجسد الذي يتزوج الأمواج ، فوق المقصلة " . ذاك الجسد الجغرافي / الفلكي " المضرّج بالسفوح وبالشَّمُوسِ " ليس من المستغرب أن يتزوج الأمواج ، لنتوقع ثمرة هذا الزواج خصباً ، وحركة دائبة ، وعناداً أخذاً ، ولألاء نور ، وإشراف إذ لا بد للمولود أن يحمل مورثات وصفات الأبوين . وتقوّننا مرةً أخرى الاستراتيجية الشعرية في انتاجها للصور ، فننّسأل : كيف يكون جسد أحمد بهذه القيمة والحجم الفلكيين ، الجغرافيين ، ثم يقصّل ويقطع رأسه ؟ ها هنا واحدة من الدفائن السحرية لشعرية محمود درويش . كلّنا من قبل قرأنا " ومن الخليج إلى المحيط ، من المحيط إلى الخليج ، كانوا

يعتَون الجنَازة ، وانتخاب المَقصَلة " وها هي المَقصَلة تقصل ،
فانتخابهم تمّ ، وذبح أحمد تمّ أيضاً ، لكنه سينجب ، فهو يعرّس بالأمواج
فوق المَقصَلة ، ولن يستطيعوا بعدُ ذبح الشمس ولا المسفوح ولا
الأمواج لأنه سيورثها لمن ينجبهم من هذا الزواج .
ثمة لُؤاليّة تعتمد على أدوات النداء الجهرية ، وعلى الصور التالية لها
مباشرة ، كيرزخ ، للوصول إلى قولة سياسية غير معزولة عن نسيج
الشعر ، يحتال الصوت الشعري في توصيلها إلى المثلثي نيابة عن أحمد
، فهو يجعله يقول أو " يَقُوله " : ستقول لا ، وتقول لا . التقويّلات ثلاث
، هي :

ستقول لا ،

ستقول لا ،

جلدي عباءة كل فلاح مسيلاتي من
حقول التبنغ كي يلغي المواسم
وتقول لا ،

جسدي بيان القادمين من الصناعات الخفيفة
والترند والملاحم
وتقول لا ،

ويدي تحيات الزهور وقنبلة ، مرفوعة
كالواجب اليومي ضد المرحلة

أول ما يلتفت النظر في هذه التقويّلات ، هو الثنائية الضدية بين الفاعلين
المراد منهم فعلاً ثورياً افتحاشياً ، وهم : فلاحون " جلدي عباءة كل
فلاح " ، وعمال " جسدي بيان القادمين من الصناعات الخفيفة ...

" ، ومقاتلون " ويدي قنبلة ، مرفوعة كالواجب اليومي ضد المرحلة " . وبين المواضيع والأهداف المراد تحطيمها وتجاوزها وهي : العواصم ، والمرحلة .

" .. ستقول لا . جلدي عبادة كل فلاح سيكتي من حقول التبغ كي يلغي العواصم " الصوت الشعري هنا يتكلم إلى أحمد ، مناشدا بصوت ، خطابي ، جهري . لكن ... كأن أحمد ليس مخاطبا قريبا ، بل كأنه مخاطب مطلق ... ولأن العواصم من قبل طرئت أحمد " كلما / خفيت عاصمة رمتني بالحطية " فإن الصوت الشعري يقول رغبته ، في أن يتحول جلد أحمد إلى عبادة لكل فلاح - وهو ما يعني إعطاء ملامحه وتعابير وجهه ، وكذلك الدرع الحامي للجسد - لتحل روحه فيه ، وليجرفوا العواصم . وما لباس جلد أحمد كعباءات للفلاحين إلا إضفاء القدسية ووضوح الهوية من أجل الهدف المعطن " إلغاء العواصم " . والتركيب اللغوي " كي يلغي العواصم " علامة على فعل ثوري ، كان له صدئ وروح مساس بالواقع أيام كان بعض التناول ما زال يتردد في الخطاب القومي قبل هزيمته شبه التامة ، والتي ستجد لها معادلا شعريا في : " تنويت " (٦٥) الشعر ، والندب ، والمتح من الذاكرة ، والعودة إلى الماضي المرسوم بحنين وقدسية ، وهبوط الروح ، ومقاربة اليأس ، وتبدل النظرة إلى العدو من نظرة تكاد تأكله ، إلى نظرة سقت إلى اليأس والعجز وقبول الآخر الغريب .. هذه ملامح سستجد عند أغلبية الشعراء العرب ومنهم محمود درويش ، خصيصا في مجموعته " لماذا تركت الحصان وحيدا " .

"وتقول : لا ، جسدي ببيان القادمين من الصناعات الخفيفة ، والتردد ، والملاحم ، نحو التحام المرحلة " . تقمص من نوع آخر نلمسه هنا . ففي بداية القصيدة قال " لنا البلاد وقد كنت ، وتقمصتي " أما هنا - وقد اقترب الموت - فجسد أحمد هو الذي يتقمص بيان القادمين من الصناعات الخفيفة . تقمص يحال فيه الجسد / جسد أحمد إلى " ياء " المتكلم : " جسدي " لفائدة الغناء والشدو المشحون بالشجن . وستستثير انتباهنا الكلمات نوات الدلالات المُعلّمة : بيان القادمين ، الصناعات الخفيفة ، التردد ، الملاحم ، المرحلة . فلبيان إحالة إلى : " البيان السياسي " الذي يفتح عملاً ثورياً لإنهاء العواصم ، وله أيضاً إحالة إلى " البيان " بمعناه في الموروث الثقافي العربي ، وهو : جماع الفكر الذي لم يرق إلى البرهان العقلي ، ولم يبق على أرضية النظرية الغنوصية (٦٦) .. ولكي نفهم المراد من التركيب اللغوي " القادمين من الصناعات الخفيفة " نربطه بـ " كل فلاح سيأتي من حقول التبغ " وبـ " القادمين من التردد .. " لندخل إلى ذهن الصوت الشعري وتكثيره بالقوى المؤهلة للتغيير ، إذ لم ينوجد على هذه الجغرافيا مثلما انوجد في الشمال المتمدن في أمريكا الذي فرض تطوره على الجنوب موحداً البلاد ومحرراً العبيد ، ولا القوى الناهضة وعمالها الذين صنعوا الثورة الفرنسية ، ولا عمال بطرسبورغ الذين أشعلوا الثورة للبلاشفة .. ما عندنا هم فلاحوا تبغ ، وعمال صناعات خفيفة ، وأناس مترددون ، هؤلاء نحن .. لا زيادة .. ولكن ، من كل يمكن صنع الملاحم .

"وتقول لا ، ويدي تحيات الزهور وقنبلة ، مرفوعة كالواجب اليومي ضد المرحلة " .

في مقطع سابق التقينا بزهور الياسمين وهي مفقودة "وارصفة بلا مستقبلين وياسمين" وقت كان أحمد يبحث عن نفسه ، وعن هويته ، فلا يجد إلا الشتات والضياح ، كمسافر في قطار دهري يمر بمحطات أرصفتها خاوية من الناس ، خاوية من تلويحة أيد تحمل زهوراً رمز الاستقبال والاستيلاء من أهل ينتظرون . أما الآن وصراخ الجهير الرافض يعلو ، ويعلو ، والإرادة الغاضبة تريد اقتحاماً مطلقاً للمرحلة ؛ فتصبح يد أحمد : تلويحة الزهور للمتقتم المقتم ، وليس للمسافر الضائع "يدي تحيات الزهور وقبلة .." . واليد ذاتها تشرع كقبلة وشبكة الانفجار ، دائمة التهديد ، كما لو كانت فعلاً عادياً ، يومياً ، متصلاً ، واجباً حتى انهيار المرحلة "يدي تحيات الزهور وقبلة ، مرفوعة كالولجب اليومي ضد المرحلة" .

ويختتم الصوت الشعري خطابه المقول لأحمد لآلته الشجية المغناة المليئة بالتصميم والتحدى ، والتي أفادت أيضاً موسيقا النص ، والتي شكلت لازمة للترديد الإيقاعي بـ "وتقول لا ، وتقول لا ، وتقول لا ! " . وآخر "لا" تلتصق بها إشارة تعجب " ! " .

أخيراً يأتي الإعلان الكبير ، الإعلان الصريح عن استشهاده أحمد ! " وتموت قرب دمي " . هكذا يطن الصوت الشعري .. ولكن ، ألم يكن أحمد مؤلها ؟ ألم يكن روحاً أو واهب أرواح لعناصر الطبيعة ؟ ألم يظفر إليه الصوت الشعري كله وما الظواهر والطبيعة إلا منه وإليه ؟ . فكيف يموت الصوت .. في الشعر .. من هو كذلك ؟ .. لاحظ معنا الكلمة الواشية "قرب" في "وتموت قرب دمي" التي تنبئ بانفصال الصوتين ، صوت الشاعر / أحمد ، وبالاتصال الموحد : أحمد /

الشاعر ، إلى أحمد ميت ، وشاعر يندب . إذ ليس من أحد يموت عن
أحد آخر ، لذلك قال " وتموت قرب دمي " ولم يقل : وتموت في دمي ،
مثلا . لأن الموت - وإن كان استشهادا - هو انفصال عن الحياة ، فليس
من الطبيعي ولا المعقول أن يتوحد الصوت الشعري بميت ، بل إن
النفور من الموت سيجبر الحي على الانفصال . وسنرى أن نصف
المتوحد : الشاعر ، سيجعل روح أحمد تتقمص عناصر في الكون ،
وتحل في أناس لأجسادهم ما يكفي لأن تكون وعاء لهذه الروح
الطاهرة :

وتموت قرب دمي وتحيا في الطحين

ونزور صمتك حين تطلبنا يدك

وحين تشعلنا البراءة

مشت الخيول على العصافير الصغيرة

فابتكرنا الياسمين

ليغيب وجه الموت عن كلماتنا

فأذهب بعيدا في القمام وفي الزراعة

لا وقت للمنفى وأغنيتي ..

في هذا المقطع وما يليه حتى وصولنا إلى مقطع " النذب " ، نلاحظ
فكرتين تتمازجان إلى درجة التوحد وانفناء التمييز ، وتتباعدان إلى
درجة رؤية الفارق الفاصل بينهما واضحا بيّنا ، هاتان الفكرتان :
أولاهما فكرة الصوت الشعري عن أحمد / إله . وثانيتهما : فكرته عن
أحمد / إنسان .

وإذ يعلن الصوت موت أحمد بكلمة واحدة " وتموت " ، والموت للإنسان ؛ يجفل من الحقيقة المعلنة ، فهو لا يريد لأحمد موتاً كبشأن ، مثلما ارتعد المؤمنون الجدد ساعة مات النبي محمد ، فيستدرك في اللحظة التي يلفظ بها كلمة " وتموت " ، ويلصق بفعل " المِوتِ " فعل " الحياة " : " وتحيا في الطحين " . ورغم الافتراق فإن التركيب اللغوي " قرب دمي " يشير إلى موت أحمد قرب روح الصوت الشعري ، فما من شيء أقرب إلى الروح من الدم ؛ إذ " حياة الإنسان في دمه " (٦٧) . من ثم يعود الصوت إلى " الحلول " ، حلول روح أحمد في الأشياء وعناصر الطبيعة ، التي ترتبط في ذهن الصوت بما هو خيرٌ ، وإيجابي ، ونافع ، فيقول " وتحيا في الطحين " . لاحظ ما أن يعلن الموت حتى نليه الحياة ، كأنما أحدهما ظل الآخر " وتموت قرب دمي وتحيا في الطحين " ، ولا حظ استخدام الفعل المضارع في الحالتين ، كان الموت متواصلً ، وكان الحياة متواصلة أيضاً .. لكان أحمد هو " تموز " الذي يحيي الأرض ونبتها بعد الموات سنة بعد سنة وإلى الأبد .. والطحين رمز للغذاء الأصل ، وهو أيضاً رمز الخير والغلة المتعوب عليها .

" ونزور صمتك حين تطلبنا يدك " . الزيارة للحَيِّ وللميت ، هذا ما تقوله العرب ، إنما تشير كلمة " صمت " إلى زيارة لميت ، فالصمت هو الصامت الأكبر ، ولا يكون صمت إلا بعد كلام وصوت وحركة . فهل يقبل الصوت موت أحمد ؟! . أبداً . إذ يتم للجملة الشعرية السابقة بـ " حين تطلبنا يدك " . إذن : " ونزور صمتك حين تطلبنا يدك " أي نزور موتك حين تشير لنا يدك ، لكن أي ميت هذا الذي يطلب الناس إلى يده ؟ وهي يد حانية متقرية كما سيوحى بها للمقطع تالياً ؛ وما من يد

تطلب الناس بحنو سوى يد إله أو يد أم ، وفي الحالتين هي يد تتبع حنانا وحماية ورعاية .

" وحين تشعلنا اليراعه "

زيارة هذا " الصمت " ؛ زيارة موت أحمد ، تقترن بطلب من يد أحمد ، وتقترن أيضا باشتعال داخلي مُهَوِّم ، والاشتعال يوحى بإثارة مفاجئة وسط عتمه " ... حين تشعلنا اليراعه " . واليراعه فراشة تضئء وهي تطير ليلا . كان الصوت الشعري وقد سيطر ظلُّ الموت على ذهنه . يتساءل . أين تلك الروح ؟ أين روح أحمد ؟ . في الموروث : الروح تخرج من الجسد على شكل طائر أو ذبابة أو يراعه أو فراشة ؛ وكل هذا يندرج في مفهوم عن الروح يحطها بعد الموت كائنًا يطير ، وفي قول العرب إن القتل تخرج روحه على شكل طائر يظلَّ محوِّمًا حول القبر وهو يصدي ويصيح : اسقوني .. اسقوني .. مطالبًا بالثَّار ويسكب الدم ليشرَّب ، ولا يسكت إلا بعد أخذ الثَّار . وكنا قد رأينا أن كل مشتعل ومشعّ - وهو نورٌ - يرتبط وختمٌ لأحمد المرفوع إلى النورانية والتأليه .. وفي دلالة أخرى يمكن القول إن الصوت الشعري تتلبسه زيارة أحمد - وهي زيارة رمزية - حين يشتعل بالكتابة ، أي ساعة يأتيه وحي أو شيطان الإبداع ، فتكون " اليراعه " هنا قلم القصب الذي كان أداة الكتابة قديماً .

بعد الإعلان " للتموزي " عن الموت والحياة ، يهبط بنا بساط الشعر إلى دنيا الناس إلى الضعف المستكين الباحث عن تعويض وتحويل ، فيقول الصوت :

مشت الخيول على العصافير الصغيرة

فابتكرنا الياسمين

ليغيب وجه الموت عن كلماتنا

مشهدٌ مريعٌ أن تمشي الخيول على العصافير ، وهي " الخيول " هنا في صيغة الجمع لتكثر في المشهد خيول الموت الزاحف . وعلى ماذا ؟! على عصافير صغيرة لم تثبت أجنحتها بعد ! وفي هذه الصورة خبرة بصرية رقيقة المنبت ، إذ لا يمكن أن توجد العصافير الصغيرة في المدن " مشيت الخيول على العصافير الصغيرة " .. أمام جيش الموت الزاحف هذا ؛ ابتكرنا الياسمين . وكنا نخلق حاجة ملحةً تمكثنا من إشاحة وجوهنا عن مشهد الموت ؛ مشهد وطء العصافير الصغيرة بسنابك الخول . ابتكرنا الياسمين : لنوجد مشهداً بديلاً تعويضياً في عزاء الانتهاء ومحاولاة تطمين النفس أن في الحياة بعض الجمال ! لا حظ الفعل " فابتكرنا " حيث حرف " الفاء " يشير إلى حالة استثنائية سببية ؛ لأن الخيول مشيت على العصافير الصغيرة " فابتكرنا الياسمين " ، والابتكار إبداع وخلق " من عدم ، كان يمكنه القول " فنظرنا " إلى الياسمين ، لكن الفعل " نظر " لن يؤدي الغرض هنا ، إذ المراد خلقٌ من عدم . وفي الموروث الشفاهي ، وكذلك في القاموس : مصحوق زهر الياسمين مجربٌ في قطع نزييف الأرحام . إذن ابتكرنا الياسمين لنبعد وجه الموت المطل على المشهد ، ونبتكره لنزقي نرف الأرحام .. أوليسوا - فرسان خيول الموت - هم من تربطنا بهم صلة الرحم ؟ أوليسوا هم من قطعوا الصلات وتركوا الأرحام تنزف ؟! . والرحم النازف إحالة إلى المرأة ، والمرأة تحيلنا إلى المركب الأرض / المرأة ، فالنزف لكليهما .. هذه الأولوية التعويضية - ابتكار الياسمين - نفسية

بالدرجة الأولى ، فالألم المُسبب برؤية مشهد الموت يدفع الصوت الشعري — الذي يحال هذه المرة إلى ضمير المتكلمين "نا" في " فابتكرنا الياسمين " — إلى هذه الأولية بهدف واضح " ليغيب وجه الموت عن كلماتنا " كان الموت يتلبسنا إلى الدرجة التي تمتزج فيها رائحته بشعرنا وكلامنا . إنه اليأس ينسرب إلى نغمات الصوت الشعري الجمعي هنا .. لكن الخير لا ييأس من خسران واحد أمام الشر ، وكذلك ، الإله لا ييأس ، ولهذا يعاود الصوت التصعد ذي الجناحين : النفسى ، والشعري :

فأذهب بعيداً في الغمام وفي الزراعة
لا وقت للمنفى وأغفيتي ..

إذا كانت الغيوم قد مثلت في أول القصيدة إحساس التشبث بسفرها المساق بالريح ، فإنها هنا على موعد مع أحمد الذي سيعتليها ، في إشارة إلى الأسطورة الآشورية والبابلية ، وهي إشارة عجلى ، دون إحالة منصوص عليها لا بالمفردة ولا في التركيب اللغوي "فأذهب بعيداً في الغمام وفي الزراعة " . إنه الدفع إلى العلا المرتكز إلى عتلة التمني والإرادة .

وسلاحظ في هذا المقطع وما يليه تردد الفعل " اذهب " بصيغة الأمر ، وسنرى أن هذا الأمر " اذهب " يرتبط لبدا بتصعيد الصوت لأحمد ، تصعيده إلى .. ، وبرفقة كل ما هو إيجابي وخير ، كما سنرى بعد كل أمر بالذهاب المقدس هذا ، لازمة شعرية أو غاية إرادية ، بهدف إليها فعل الأمر : مرات نسمع عبارة " لا وقت للمنفى وأغفيتي .. " علامة على الحث والاستعجال ، وفي المرات الأخرى نسمع الغاية والهدف

الحاج للصوت الشعري بوضوح وتحديد : " انصاب بالوطن البسيط
وباحتمال الياسمين "

فأذهب بعيداً في الغمام وفي الزراعة
لا وقت للمنى
سيجرفنا زحام الموت فأذهب في الزحام
لنصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين
وأذهب إلى دمك المهيأ لانتشارك
وأذهب إلى دمي الموحد في حصارك
لا وقت للمنى
والصور الجميلة فوق جدران الشوارع والجنائن
والتمنى
كثبت مرثيها للطيور وشرنتني
ورمت معاطفها الحقول وجمعتني
فأذهب بعيداً في دمي / وأذهب بعيداً في الطحين
لنصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين

"فأذهب في الغمام وفي الزراعة ، لا وقت للمنى وأغضيتي .. " . عند
الأشوريين " حدد " إله الغمام والرياح والمطر ، وهو من يسوق الغمام
ويعصف به . إذن الصوت يرفع أحمد إلى مرتبة حدد الراكب الغمام
المشعل بشوكته البرق .. وإلى مرتبة " تموز " أيضاً وهو ما تتضمنه
كلمة " زراعة " . ولنلاحظ أن فعل الأمر " اذهب " يربطه الصوت
بكلمتي : عميقاً ، وبعيداً . وهما كلمتان توحيان برغبة الصوت الجارفة

بأن يستنزف كل قدرة لروح أحمد في ذهابها الخير المقدس واختلاطها
بروح الظواهر العظيمة ولأجل مرض العاشقين العضل :

" لنصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين "

من قبل ، في مقطع سابق قال للصوت " لم تات أغيتي لترسم أحمد
الكحلي .. " ساعة امتلاً أحمد وعيا وقرر المقاومة والصوت أراد
مساندته ومعاضدته بالشعر " الأغنية " ، أما الآن فـ " لا وقت للمنفى
وأغيتي " . لم يعد للشعر من قيمة ، ولا وقت لقوله ، لأن الموت يحب
بخطأ قريبة تكاد تنوس على فم صاحب الصوت . إذن :

" لا وقت للمنفى وأغيتي ، سيجرقنا زحام الموت ، فإذهب فسي
الزحام .. "

لأن زحام الموت أتى فلا وقت للمنفى ولا للشعر ، فإما الخوض فيه
وتحتيه ، أو السقوط ، والمراد طبعاً هو الذهاب إلى الموت وتجاوزه "
لنصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين " . لاحظ كلمة " زحام " ،
كان الصوت تصور جمعاً هائلاً يتدافع حاملاً الموت له ولأحمد وللذين
يعود إليهم ضمير المتكلمين ، وهم الذين حلت فيهم روح أحمد . ولاحظ
كلمة " احتمال " التي لو لا أنها مضافة للياسمين لتجذرت من شعريتها ،
فنحن نستخدم كلمة احتمال في التنبؤات عن هبوط أو ارتفاع أسعار
الأسهم ، أو سقوط الأمطار ، أو هبوب العواصف .. وللمنتبِع أن يراها
- أي كلمة احتمال - في أشعار كثير من الشعراء العرب بعد أن أدخلها
محمود درويش إلى الشعر .

" وإذهب إلى تمك المهيا لا تشارك "

وإذهب إلى نمي الموحد في حصارك "

دم مهيا للانتشار ؛ هو دم رشاش يصيب الجميع منه نصيبٌ ؛ إنه الدم الموزع على الآخرين ، دم أحمد .. مثلما قسم الصوت الشعري من قبل جسد أحمد ، فمنح عبايات للفلاحين من : جلده ، وبيانات للقادمين من : جسده ، وقنابل وزهوراً من : يده ، ها هو يجعل من دمه مساحة للانتشار وهي الكلمة الضدّ للحصر والضيّق ، وهي الكلمة الذالة على أمنية الصوت ورغبته في ألا يرى أحمد محاصراً أو ميتاً . وهنا أيضاً يرتسم الاقتراق بين الصوت الشعري وأحمد ليس سيكولوجياً وخطابياً فقط ، وإنما في الصور الشعرية ! فدم أحمد للانتشار والانتثار كما لو كان دم " تموز " المنثور في نسمغ ولوراق ورود الربيع ... " بمكة المهيا للانتشارك " ، أما دم الصوت الشعري فإلى التوحد والإجماع " دمي الموحد في حصارك " .

" لا وقت للمنى ..

والصور الجميلة فوق جدران الشوارع ، والجنائز
والتمنى "

لا وقت .. لا وقت .. لا وقت للأغنية ، لا وقت للمنى ، كان الزمن يسير إلى النفاذ ، والفرصة الباقية حرجة .. من يتذكر بيروت الـ ٧٦ سيقبض على مشهيدة التصور في " لا وقت للمنى ، والصور الجميلة فوق جدران الشوارع والجنائز والتمنى " حيث كانت جدران الشوارع مرصوفة بالبيانات وصور الشهداء .. حتى الجنائز ما عاد الصوت يطبق صرف الوقت فيها ؛ حتى دفن من قتل ما عاد له في زمن الصوت المتسرع من الوقت الأيل إلى النفاذ . بل حتى الأمنية ما عاد

بوسعه أن يتوقف ليتنأها . فهو متعجلٌ ، متعجلٌ : " لنصاب بالوطن
البسيط ويأتمن الياسمين " .

" كتبت مرثيها الطيور وشررتني

ورمت معاطفها الحقول وجمعتني "

هذا " الإنتخال " الذي يشبه لازمة تدخل فجأة في نسيج القصيدة ، قاله
الصوت في صيغ ثلاث : - في مطلع القصيدة أن كان الزمن زمن
الشتات قال " مضت الغيوم وشررتني ، ورمت معاطفها الجبال
وخبأتني "

- وفي زمن البحث عن الهوية قال " سافرت الغيوم وشررتني ، ورمت
معاطفها الجبال وخبأتني "

- أما في زمن هذا المقطع ، زمن المقاومة للذهاب إلى الشهادة فتزد
الصياغة بهذا الشكل : " كتبت مرثيها الطيور وشررتني ، ورمت
معاطفها الحقول وجمعتني " .

نلاحظ أن هذه الصيغ الثلاث يمكن قسمة كل منها إلى مشهدين . في
المشهد الأول من كل صياغة ، هناك حركة انفضاض وتشتت تحمله
الغيوم أو الطيور ، وكلاهما " الطيور ، والغيوم " لهما صفة الرحيل
الدائم في الفضاء ، كلاهما على سفر دهرى ، إنما تقترق الطيور عن
الغيوم بنسبية وجود " وطن " : عش . لنا أن نتصور الغيوم ماضية ،
مسافرة ، بلا ثبات . والغيوم خيرة حاملة للمطر يتمناها الناس و
الأرض ، فلم اختارها الصوت الشعري لقيمة سلبية ؟! أليس لأنها
تمضي إلى بلاد الناس بينما هو لا بلاد له ؟ . الغيوم تمضي إلى كل
البلدان لتهطل مطرا ، لكنها لا تذهب إلى بلده ، لأن بلده مضاع ، فيرتبط

تفرقها في الجهات بالشتات في ذهن الصوت .. في حين كانت الطيور في الصيغة الأخيرة "كثبت مرثيها الطيور وشرعتني" هي التي ترسم أفق التشرد ، فلم اختار الصوت الشعري الطيور في تشرده الأخير ؟ . نعود إلى قولة العرب : إن روح القتيل تظل ترف وتصدى زاعة . اسقوني . اسقوني . وهي هنا "طيور" بصيغة للجمع مما يعني أن القتلى كثيرون . فإذا ظلت هذه الطيور ترثي القتلى عند قبورهم ، واستبد بها العطش إلى الدم وهي تصرخ اسقوني . اسقوني . اسقوني . ولا من مجيب ؛ ولا من أخذ بالثار ، فربما دفعها الملل والقنوط إلى الشتات والتفرق .

في المشهد الثاني ، وفي الصياغات الثلاث ، تبرز الأرض عنصراً أساسياً . في الصياغتين الأولى والثانية ، حيث الزمن ، زمن التشرد والبحث عن الهوية تظهر الأرض بتضاريسها القاسية لتخبيء الشاعر / أحمد : "رمت معاطفها الجبال وخبئتني" . حقاً ، ليس هذا ما يلزم المتشرد الضائع المهزوم ؟ . يلزمه غطاء يخفيه عن أعين الملاحقين . أما المشهد الثاني في الصياغة الثالثة "ورمت معاطفها الحقول وجمعتني" فنلاحظ فيه أن الحقول حلت محل الجبال ، وهي أكثر أنسا وأزخر غطاء من الجبال ، وأن الفعل "جمعتني" حل محل الفعل "خبأتني" ، وفي "جمعتني" فاعلية وإحياء بالتقاء الصوت بنفسه ، بينما في "خبأتني" سلبية وتلف للاختباء تحت أي غطاء .

سنقرأ في المقطع التالي رثاء ، خفياً ، مخفوضاً ، ومستخلصاً منه زبدة ، رأى الصوت الشعري أن يخلق من زبدة هذا المخض بياناً حياتياً

وفلسفة حلول ، فتحل روح أحمد في الناس العاديين ، بسيطى الأسماء ،
كريمى الأنفس :

يا أحمد اليومي

يا اسم الباحثين عن الندى وبساطة الأسماء

يا اسم للبرتقالة

يا أحمد العادي

كيف محوت هذا الفارق اللفظي بين الصخر والتفاح

بين البندقية والغزالة !

لا وقت للمنفى وأغنيتي ...

يُنَادى أحمد هنا مناداة مزوجة ؛ مناداة لأحمد بسيط وعادي ، إنسان
من أولئك الذين لا تبهرهم بهرجة أو لمعان خادع ، يناديه الصوت
الشعري واصفا إياه باليومي ، وببساطة الاسم وبالعادي . هذا الإلحاح
على : .العادي ، اليومي ، البسيط يتضمن هبوطاً إلى الأرض من العلا ،
ويتضمن حسناً واقعياً بالمأساة ، فالمركب المعطوب المطلوب إنقاذه ، ها
هو مائلٌ أمام أعيننا ، لا مركب في بحر الصين والحدث يومي بيننا
وعندنا ، وليس حدثاً في مجرة بعيدة .

وفي مستوى المناداة الثاني ينادى أحمد كإلهٍ حُلت روحه في الأشياء
وفي الطبيعة : " يا اسم للبرتقالة .. كيف محوت هذا الفارق اللفظي
بين الصخر والتفاح ، بين البندقية والغزالة " . حقيقة . ليس إلا إله من
يمحو الفارق بين صخرة جامدة وتفاحة غضة حية ، وبين بندقية تنصّب
وغزالة تُصطاد ، بل هو إله يتمتع بقدر هائل من الحب ليرى البندقية
والغزالة شيئاً واحداً .

وتأتي اللازمة الحادثة على الاستعجال ، لأن الوقت ضيقٌ ، والزمن
يمضي سريعاً فلا وقت للشعر ولا للندب "لا وقت للمنفى والغيتي .."
وسيكون الحثُّ على مسار محتبٍ :

سنذهب في الحصار

حتى نهايات العواصم

فأذهب عميقاً في نمي

أذهب براعم

وأذهب عميقاً في نمي

أذهب خواتم

وأذهب عميقاً في نمي

أذهب سلام

يا أحمد العربي قلوهم

لا وقت للمنفى والغيتي ...

يستعيد الصوت الشعري ذاك " للذهاب " المقدس الذي تكلمنا عنه سابقاً
، من أجل ذهاب جماعي " سنذهب ، في صيغة الجمع " موحياً أن نثار
دم أحمد في " وأذهب إلى نملك المهديا لانتشارك " فعل فعله ، وأن جمعا
سينتقم لإتهاء العواصم . وإتهاء العواصم معادلٌ شعري لقول سياسي
واضح الدلالة .

" فأذهب عميقاً في نمي ، أذهب براعم ، وأذهب عميقاً في نمي ،
أذهب خواتم ، وأذهب عميقاً في نمي ، أذهب سلام ... " . يُريد
الصوت الشعري لدمه أن يمتص روح أحمد وأن تحل تلك الروح فيه ،
ولا يكتفي الحلول بل يريد لروح أحمد أن تعرش وتثبت براعصا في

عروقه " فإذهب عميقاً في دمي ، اذهب براعم .. اذهب خواتم .. اذهب
سلام .. " . تحيلنا الخواتم إلى : الطبع . من طَبَعَ ، طباعة . حسب
القاموس . كان الصوت الشعري يريد القول : فلتكن روحك ختماً يطبع
دمي . وأيضاً تذكرنا الخواتم بالزواج ، كان الصوت يريد زواجاً لا
ينقسم بين روح أحمد ودمه . وفي مقطع سابق قال الصوت في " أحمد
" إنه سلم الكرمل ، وذلك بعد قصة بحثه عن هويته وألقاها قرب نفسه
أولاً ، ثم في نفسه ثانياً ، وبعد أن تاهت الجغرافيا من المحيط إلى
الخليج لإعداد جنازة أحمد وانتخاب مقصلة لرأسه ، وبعد اكتشاف أحمد
أن طريق روما هي طريق القوة اللازمة للفعل التاريخي ؛ بعد كل هذا
وصفه الصوت أنه سلم الكرمل : " وحيفاً من هنا بدأت وأحمد سلم
الكرمل .. " . أما الآن فالصوت يريد في دمه ، لا سلم واحد وإنما
سلام ، سلام لكل البلدات والجغرافيا المفتقدة . إذن لدى الصوت
الشعري رغبة جامحة لأن يأخذ كل شيء عن أحمد ، وأن يبقى أحمد "
قائماً في الزمان " ، وأن تحل روحه فيه .

لا وقت للمنفى وأغنيتي

سندهب في الحصار

حتى رصيف الخبز والأمواج

تلك مساحتي ومساحة الوطن - الملائم

موت أمام الحلم

لو حلم يموت على الشعاع

فأذهب عميقاً في دمي وأذهب عميقاً في الطحين

لنصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين

من قبل كانت مفردة " رصيف " بالجمع : " أرصفة " للتكثير ، وكانت خالية قفراء ، أيام كان أحمد في زمن التشرد : " وأرصفة بلا مستقبلين ويسمين .. " . أما الآن فالرصيف واحد محتد ، ويمثل هدفاً يضعه الصوت نصب عينيه للوصول إليه ، ولأنه " رصيف " فإن إحياء الوصول إلى محطة أو ميناء بعض من دلالاته ، وهي محطة نهائية هذه المرة ، لأن رصيفها يُعرّف أنه " رصيف الخبز والأمواج " . الخبز : لبساطة الهدف الشعبي . والأمواج – لاحظ ورودها بصيغة الجمع ، للتكثير – : فيها قوة كامنة ، وهي غنيمة ، وملاحقة ، ومصطخبة ، وعنوانٌ للبحر ، وترد في القرآن في صيغة " موج " في ست آيات (٦٨) كلها دون استثناء تصور الموج كقوة لا راد لها " جاعتها ريح عاصفة وجاءهم الموج من كل مكان " (٦٩) للوصول إلى هذا الهدف رصيف الخبز والأمواج " لا وقت للمنى وأغيتي " وللوصول إليها أيضاً " سنذهب في الحصار " : " سنذهب " بصيغة الجمع مرة أخرى ، فالصين المفردة في زمن التحدي والتصميم لم يعد لها الوظيفة الكافية لإظهار الإرادة الذاتية إمّا إلى الموت ، وإمّا إلى الموت : " موت أمام الحلم ، أو حلم يموت على الشعار " . رغم النبوءة في هذين الموتين – إذ مات أحمد ، مات قبل تنفيذ حلمه / مشروعه ، ومات حلمه أيضاً على الشعارات التي بقيت شعارات بلا تحقيق – فإن الصياغة تأتي خبرية ، لا نبؤية في المستقبل ، فالجملّة الأولى " موت أمام الحلم " خبرية بسمية تامة ، والجملّة الثانية " أو حلم يموت على الشعار " خبرية يتخللها فعل مضارع ؛ في الحاضر . وبذلك

تنتفي النبوءة في الصباغة النحوية ، رغم كمونها في الغائب المسكوت عنه .

سننظر في الشعر إلى الصورة "موت أمام اللحم ، أو حلم يموت على الشعير " كما ننظر في الحياة إلى فراشة تحلم وتموت ، وتصرّ على حلمها إلى درجة الاشتعال بالنار ، وهي الصورة المفتوحة للدلالات التي مهد لها الصوت بإشارة جغرافية مفتوحة " تلك مساحتي ومساحة الوطن الملازم " . إنه اليأس متجلبًا ، لكنه اليأس النبيل ، يأس الذاهبين إلى التضحية بمجسّ إرادتهم "تنصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين " .

قبل عدة مقاطع من القصيدة ، وقبل زمن من الأزمان الشعرية في القصيدة ، كان الصوت يخاطب أحمد بأداة النداء "يا " لو " يا أيها " ، أما وقد مات أحمد الإنسان المقاتل ، وحلت روح أحمد المؤله في الأشياء والطبيعة ، فإن الصوت يقول في المقطع التالي مرثية نندب لأحمد الميت / كإسمان ، يروّسها بمرثية تليق بإله ، " معتداً " كما تُعتدّ النذابات في المآتم - مع حسابان الفارق بين صوت شعري يندب ، و " عدادة " تندب أيضاً - . النذابة تعتدّ وتقول في نديها : كان وكان وكان ، أما الصوت الشعري فلا يريد لأحمد ، هنا ، هذه الـ " كان " لأنه يريد مترفعاً عن الموت وإن مات ، يريد روح إله تحل في الآخرين ، فيوجد بدلاً من " كان " العدادة ؛ " له " المفيدة للعبدية ، والتي توحى بأن من يُرثي موجود " قاتم في الزمان " :

وله تحفّات الخريف

له وصايا للبرئقل

له القصائد في النزيف

له تجاعيد الجبال

له لهتاف

له الزفاف

له المجالات الملونة

للمرآتي المطمئنة

ملصقات الحائط

للعلم

للتقدم

فرقة الإنشاد

مرسوم الحداد

وكل شيء وكل شيء وكل شيء

حين يعلن وجهه للذاهبين إلى ملامح وجهه

كل هذا الحشد في التعداد بما لأحمد ، يهدف منه الصوت الشعري
الوصول إلى إعلان صريح واضح بين ، هو إعلان أحمد "وجهه
للذاهبين إلى ملامح وجهه" . إنه التجلي ؛ تجلي أحمد ، كما الله يتجلى
للذين حصلوا في العبادة حتى وصلوا إلى الكشف ؛ حين ينزع عن ذاته
الحجب الساترة بينه وبين الواصلين للفانين فيه .

تنقسم هذه المرتبة إلى قسمين . قسم يخص أحمد المترقع المؤله :

" وله انحناءات الخريف

له وصايا البريقال

له القصائد في النزيف

له تجاعيد الجبال

وكل شيء كل شيء كل شيء

حين يطن وجهه للذاهبين إلى ملامح وجهه "

تذكرنا صورة " وله انحناءات الخريف " في جنباتها ، بالصورة التي
قرأناها سابقاً : " يا خصر كل الريح " .. بما أن الخريف زمن ، وبما
أن الاتحناء إichاء لحركة في المكان ؛ فمن له الزمان والمكان غير إليه ؟
نحس في هذا الجزء من المقطع الذي نقرأه أننا أمام كلمة تأبين . إنما
أي تأبين . ؟! تعدد مناقب ؟! لا . مديح في النذب لمن كان وكان ؟ . لا
. إنما هي كلمة صوفية بفتى فيها الصوت الشعري بالمؤن المقدس
الذاهب في التقديس حدا تقف له أرواح الطبيعة ، وأرواح الأشياء ،
وأرواح الأرواح ساهمة غائبة عن نواتها ، منتظرة لحظة التجلي
والكشف لتسجد وتقنئ فيه " وله انحناءات الخريف ، له وصايا
البريق له القصائد في النزيف ، له تجاعيد الجبال .. وكل شيء حين
يطن وجهه للذاهبين إلى ملامح وجهه " . ولأن الوقت وقت نذب
جاءت الكلمات بدلالاتها متفقة مع الحزن والنذب : " الخريف ، وصايا
، قصائد في النزيف ، تجاعيد الجبال ... " .

أما ما يخص أحمد / الإنسان في هذا التأبين / النذب :

" له الهاتف ، له الزفاف ، له المجلات الملونة ، المرثي المطمئنة ،
ملصقات الحائط ، العلم ، التقدم ، فرقة الإنشاد ، مرسوم الحداد ..
حين يطن وجهه للذاهبين إلى ملامح وجهه " . وهي صور وتعبير
ليست بالغريبة عتا ولا عن الشاعر صاحب الصوت الشعري ، أيام "
أحمد الزعتر " وقبله ، وبعده ، إلى الخروج الكبير من لبنان . فالهاتف ،

والزفاف ، والمجلات الملونة ، وملصقات الحائط ، والعلم ، وفرقة
الإتشاد كلها مفردات حياة يومية كانت تعيشها المقاومة في لبنان وجزء
من المشرق العربي ، كنا نسمع للزغاريد والهتافات تغطي نغمش الشهيد
المحمول ساعة الدفن ، وكنا نرى صور الشهيد وبيانات عن استشهاده
وحياته في المجلات والصحف حيث ترفعهم البيانات وكلمات التأبين
إلى مراتب فوق البشر لمجرد أنهم ماتوا في جَوْ مقاومة ! وكنا نرى هذه
البيانات ملصقة على الجدران في الشوارع ، كما كنا نحضر حفلات
التأبين الصاخبة كأنها احتفالات أعراس .

سينجلي مشهد التأبين بشقيه واضحاً مرتقياً سلام المقدس ، حتى النهاية
الفانية في وحدة الكل ، والتي عبر عنها الصوت بـ "العهد ، والمعهود ،
والمعهد " . ولكن قبل الوصول إلى هذه الوحدة المتصوفة ، أو الناقلة
من وحدة الطبيعة / والله فكرتها ، لنا وقفة مع النعم الشعبيّ الذاهل وبقية
من مناقشة :

يا أحمد المجهول !

كيف سكنتنا عشرين عاماً واختفيت

وظلّ وجهك غامضاً مثل الظهيرة

يا أحمد المرّي مثل النار والغابات

أشهر وجهك الشعبيّ فينا

واقرا وصيّتك الأخيرة

ملاكون نحن في هذا المقطع أحد مفاتيح شعر محمود درويش : "يا
أحمد المجهول ! " . كيف يكون مجهولاً وهو الذي جُمعت له الخلائق
والكائنات ؟ كيف يكون مجهولاً ونحن عرفناه في القصيدة ومنها حتى

نكاد نرسم ملامحه ؟ ألم يحشد له الصوت الشعري كل ما يدفعنا إلى
تقديس أحمد مثما قصته هو ؟ فكيف يكون مجهولا ؟ . في هذا نجد ولة
درويش في الجمع بين الشيء وضده في وحدة تقور بالسر ، السر
الغامض الذي يشكل روح الصورة الشعرية .

" كيف سكنتنا عشرين عاما واختفيت

وظل وجهك غامضا مثل الظهيرة " .

أيمكن أن يسكننا شيء أو فكرة أو صورة عشرين عاما ، ونظل على
جهل بالشيء أو الفكرة أو الصورة ، ذلك قول متناقض في المنطق ،
إنما في الشعر فهو ملح الصورة : ألم نطقن إلى أحمد ورحنا ننديه
ونقدسه بعد موته ، بعد فوات الأولن ، بعد أن ذهب منا ؟ . ألم تكن رغم
حلوله فينا عشرين عاما في غفلة فلم نعرفه حقاً ؟ . إذن . ألا تتضح
الصورة المواراة : " وظل وجهك غامضا مثل الظهيرة " . الظهيرة
غامضة ؟ !!! . أبدا . فالظهيرة مملوءة بالضياء ، وبها تتصع الأشياء .
ولكن ! انظر في عين الشمس صاتعة الظهيرة ، وهي الماتحة الضياء ،
يزوغ بصرك عنها من شدة وضوحها ، ليرسم لك البصر قرص الضياء
متموج النور غامض الحدود والإطار . وكذلك أحمد .

" يا أحمد السري مثل النار والغابات "

تشبيه أحمد بالغابات يُعقل ؛ فالغابات حافلة بالأسرار ، وغنية ، ومدهشة
، وغامضة . هي عالم مجهول لا يرى الداخل فيها غير حيز ضيق ،
بينما يظل أحساسه بعمقها ووسعها وما تخفيه يمتك عليه رؤيته ورواه .
أما تشبيه أحمد بالنار - العنصر الثاني للمقابلة - فهذا الذي قصدها
من إثارة التخيل في الصورة ليجعلها متناقضة متحركة متجدلة ، إذ

ليس في الدنيا أكثر وضوحاً من النار . بل بضوئها تتوضح الأشياء .
أسريّ إذن وهو يمثل هذه الأبهة النورانية ؟ . هذه السرية الشعرية
يفضحها تشبيه أحمد " السري " ! بالنار ، وهي المَعْلَم الذي لا يخفى ...
وفي الصورة " يا أحمد السري مثل النار والغابات " إحياء بأن هناك
حريقاً وشيك الاشتعال ، فتجاور النار والغابات في صورة غامضة
مرتجة سيتبعه اشتعال لا محال .

" أشهر وجهك الشعبي فينا

والقرأ وصيتك الأخيرة "

مرة أخرى كيف يكون مجهولاً وسرياً ؟ ثم يكون شعبياً ؟ ! . هو إذن
سريّ : بسكناه فينا دون أن نطنن له . وهو غامض : بعمقه وصمته .
هو أيضاً الوجه الشعبي المألوف الذي سيقراً وصيته الأخيرة ، وهو
النار المَعْلَم . هو كل هذا وذلك ، لكنه ها هنا بشقه البشري " أشهر
وجهك الشعبي فينا ، والقرأ وصيتك الأخيرة " يُخاطب كإنسان من لحم
ودم ، لذا أتت الكلمات علانية وواقعية ومشخصة ، كان الصوت يريد
منه قولاً أخيراً أو وصية وداع ، ولأن الصوت يكتنّز رغبة في
امتصاص روحاتي لكل ما لأحمد فإنه يقول " أشهر وجهك الشعبي فينا
" ولم يقل " لنا " ، ففي " فينا " من قوة الشعرية والتصوير هنا ما ليس
لـ " لنا " . إذ تمتلك " فينا " معنى ودلالة الاحتواء والأخذ العميق ،
وهو ما لا توحى به " لنا " الفقيرة الإحياء ، فإذا أشهر وجهه لنا كان
الأمر أقل شعرية وأضعف إحياء . ومما يزيد فوعة الإحياء ارتباط " فينا
فينا " بفعل الأمر " أشهر " ؛ حيث الإشهار للسيف وللإعلان الصريح
غير القابل للارتياب " أشهر وجهك الشعبي فينا " .

يا أيها المتفرجون ! تناثروا في الصمت
وابتعدوا قليلا عنه كي تجنوه فيكم
حنطة ويدنين عاريتين
وابتعدوا قليلا عنه كي يثلو وصيته
على الموتى إذا ماتوا
وكي يرمى ملامحه
على الأحياء إن عاشوا

بعد كل الذي حصل . وبعد هذا القصيد الملحمي الجاعل من أحمد إله ،
ومن القصص المتضمن في الشعر أسطورة ، ليس من الغرابة بعد كل هذا
أن يبقى متفرجون ، يتفرجون على موت أحمد ؟! " يا أيها المتفرجون
! تناثروا في الصمت .. كي تجنوه فيكم حنطة ويدنين عاريتين " . أيها
المتفرجون : تعبير فيه إدانة وشؤم . الزمن يمضي ، والقصيدة تقترب
من النهاية ، والصوت الشعري يخصص بالمرارة ، فيرى في أولئك الذين
لبسوا جلد أحمد عباءات ، والذين كتب لهم أحمد بجسده بياناً ، وأولئك
القادمين إلى غروب السهل ، وقراء الأرزقة ، وأولئك الذين ظللهم ظله ؛
كلهم يُختصرون ويكتفون في نبرة الصوت الشعري المتخافتة — وهي
تُرى النهاية — إلى مجرد متفرجين !! والمتفرج عاطل ينظر إلى شيء
أو حدث لا يعنيه ، ربما تأمى أو حزن ، لكنه في النهاية متفرج فقط .
وكان الصوت الشعري قد استخدم التعبير ذاته وقت كان حلمه / حلم
أحمد يشبُّ صاعداً ؛ وقت كان الحلم يلتأم ، فجرة التناول أنطلقت
الصوت آنذاك : " وصاعداً نحو التئام الحلم ، تنكمش المقاعد تحت

لشجاري وذلك .. يختفي المتسلقون على جراك كالفناب الموسمي ،
ويختفي المتفرجون على جراك " .

هناك - في زمن وعي الذات - متفرجون على جراح المرأة / الأرض
التي يخاطبها الصوت في الحلم ؛ الحلم الممتنى والمرغوب به في
البقطة . وهنا - في زمن الشهادة - متفرجون على أحمد المسجى في
الشهادة . بهذه الكلمة " المتفرجون " لوجد الصوت رابطاً بين أحمد
الشهيد وبين جراح المرأة / الأرض المتسلق عليها ذباب موسمي و
..... متفرجون ! لكن جرعة التناول في مقطع المرأة / الأرض تجعل
المتفرجين يختفون " : يختفي المتفرجون على جراك " . أما هنا أمام
الجسد الشهيد ، فالمتفرجون حاضرون لا يحلون ، وهم يتحلقون في
دائرة خائفة ، لذا يطلب الصوت منهم أن يتباعدوا ويتناثروا في الصمت
إجلالاً وتهينة لتلقي انسكاب الخير من الجسد المسجى ، ورغم ذلك يظل
موقف الصوت منهم في تناقض ، فهو الأمامهم بتلك الكلمة المشينة "
متفرجون " !! وهو أيضاً الذي يرغب أن يرى أحمد فيهم حنطة وبيدين
عاريتين " تناثروا في الصمت ، وابتعدوا قليلاً عنه كي تجدوه فيكم ،
حنطة وبيدين عاريتين " كأننا أمام مشهد في الحياة ، أو مشهد للتصوير
يختنق فيه الجسد المسجى بزحام ولهات الناس المتحلقين حوله ، فيطلب
منهم الصوت " ابتعدوا ، وتناثروا " ولأن الجو يعبق بالموت ، فإن
الصوت يطلب منهم أن يتناثروا في " الصمت " وهي الكلمة اللاتقة
بالموت وإحدى دلالاته . وللمقارنة مرة أخرى ، نلاحظ " الذكورية "
تأبى على أحمد إلا أن يكون فعالاً ، مشهراً وجهه الشعبي ، موصياً
وصيته ؛ حتى وهو في مشهد الموت يدفع إليهم يداً عارية فيها الخير

والعمل . بينما ظلت المرأة / الأرض / الأنوثة مجردة ، عاطلة ، يتساق عليها الذباب ويرشف من جراحها ، وكل ما يطلبه الصوت منها ألا تنسأ كي لا ينسى هو يديه ! . إذن : " يا أيها المتفرجون / تناثروا في الصمت ، ولتعدوا عنه قليلا كي تجدوه فيكم ، حنطة ودين عاريين " . مرة أخرى : " كي تجدوه فيكم " وليس لكم أو بينكم دفعا للرغبة بطول روحه فيهم إلى أقصاها . وللحنطة في الموروث الثقافي دلالات واسعة : فهي رغيف الخبز منذ بدء الحضارة الزراعية في أريحا الفلسطينية . والرغيف أول بلغة حضارة تناولها " أنكيكو " (٧٠) بعد تخليه عن رعويته بالحنطة هي التي كانت سببا في لقيا يوسف بعد غدر إخوته وضياعه ، ومن الدنيا يدفع مع المحتط في مصر الفرعونية الحنطة والذهب .. ولممضوغ الحنطة منفعة في شفاء عضه الكلب المسعور حسب الموروث الشفاهي العربي . إذن فالصوت الشعري يريد من أحمد المغدور بسعار أبناء العم أن يعطي هؤلاء المتفرجين شفاء من عضات سعارهم ؛ ولخيرهم . ورغم إدانة الصوت لهؤلاء المتفرجين ، فإنه مثل مسيحي مؤمن ؛ يغفر ، يريد لهم من أحمد وصية وملاح وحنطة ودين للعمل .

نحن أمام مشهد مهيب ؛ شهيد مسجى وأي شهيد !! ومتفرجون يتحلقون متزاحمين في الفرجة عليه ، فيطالبهم صاحب الصوت الشعري أن يتابعوا ويوسعوا من تحلقهم الخائق ليفصح للدلالة الركنية في القصيدة أن تظهر نفسها بالصورة التالية :

...كي يتلو وصيته

على الموتى إذا ماتوا

وكي يرمي ملامحه

على الأحياء إن عاشوا !

من هو الميت إذن ؟ أمّن يتلو وصيته ؟ أم أولئك المتفرجون الأحياء في
الظاهر الذين جاءوا ليقلوا نظرة أخيرة على شهيد يُدفن ويلقن آخر
كلمات الشريعة كزاد للقبر ، فإذا بالميت هو من يلقن المشيعين وصية
أخيرة ؟ ! . هو الحيّ إذن ، والمشيعون هم الموتى ! هو الحيّ . وهو من
ستحل روحه في الأحياء " كي يرمي ملامحه ، على الأحياء إن عاشوا
! " . هو من سيمنع ملامحه لمن بعده لأنه الحي الذي لا يموت !! . ولنا
أن نرقب صاحب الصوت الشعري وهو في قمة أساه وحزنه اليبأس
الغاضب عندما يتلظظ بكلمات من نوع مرير هابط الروح " الموتى إذا
ماتوا ! " و " الأحياء إن عاشوا ! " وكأنهم لا يموتون ولا يحيون بل
يبقون في برزخ بانتظار أن يشهد أحمد .

أخي أحمد

ولنت العبد والمعبود والمعبد

متى تشهد

متى تشهد

متى تشهد ؟!

النهاية المكثفة ، والتلخيص المبهور النفس والعصب . أحمد مات ،
وشيع ، ودفن ، وصاحب الصوت الشعري يتاجيه مناجاة جهرية "لخي
أحمد ، ولنت العبد والمعبود والمعبد " .

من الأخ الذي هو شقيق وصاحب / إنسان ، يقفز الصوت الشعري إلى
أحمد / إلـ كل شيء : العبد ، والمعبود ، والمعبد . ثلاثة اشتقاقات من
أصل واحد " ع ب د " .

" العبد " لله : إنسان حرّ في عرف الإسلام ، فهو عبدُ الله كي لا يكون
عبدا لأي شيء آخر .

" المعبود " : هو من تُوجّه إليه العبادة ؛ هو الله .

" المعبد " : المكان المقدس المخصص للعبادة والصلاة ؛ المكان
الجغرافي الذي رأيناه متوحدا بأحمد ، كما رأيناه جزءا من جسد أحمد .
ثلاثة رموز من أصل ديني يقابلها :

أحمد الإنسان / العبد

أحمد الإله / المعبود

أحمد المكان الجغرافي الطاهر / المعبد

ويطلب الصوت الشعري من أحمد / إلـ كل شيء بإلحاح تكرار السؤال
مراتٍ ثلاث :

متى تشهد

متى تشهد

متى تشهد ؟

سؤال يحمل يأسه وقنوطه ومرارته ، في تكراره ، وفي ارتباط ظرف
الزمان والفعل المضارع " متى تشهد ؟ " لأن السؤال بـ " متى " يحمل
في طبيّته ترتيب الأحداث ، أي أن أحمد قد لا يشهد ؛ وعندها سيذهب
كل شيء إلى هباء . ويحتوي السؤال أيضا دلالة غائبة عن النص
بالحروف لكتها حاضرة بالمسكوت عنه ؛ دلالة أن من يموت تلزمه

قيامة كي يشهد ، وسيقوم المسيح لتقوم القيامة ، وهو — أي المسيح — من سمى نفسه بالشاهد الأمين الصادق (٧١) . ونشير إلى أن القرآن أورد اشتقاقا الثلاثي "شهد" في ١٦٣ آية (٧٢) ولنا أن نلاحظ أن الفعل "شهد" واشتقاقاته في تلك الآيات يفتح دوما على دلالات لأحداث جليلة يكفي ذكر واحدة منها : "يوم تشهد عليهم ألسنتهم وأرجلهم بما كانوا يعملون .." (٧٣) .
فمتى يشهد أحمد ؟ !!!
متى تقوم قيامته ؟ !!! .

أبد الصَّبَّار أم صَبَّار الذاكرة (٧٤)

أبد الصَّبَّار قصة شعرية ، قصة للتاريخ في المكان وللمكان في التاريخ من خلال الشعر . تتألى في القصيدة أربعة مقاطع ، يبدأ كل مقطع بسؤال من ولد يسأل أباه ، يتبع كل سؤال جواب الأب . فإذا نزعنا أسئلة الولد واجوبة أبيه من القصيدة وثبتناها معزولة كما نزع للشاعر السؤال " لماذا تركت الحصان وحيدا " وثبتته على غلاف ديوانه لحصلنا على المحاور التالية :

جلى أين تأخفنى يا أبى ؟

جلى جهة الريح يا ولدي

- ومن يسكنُ البيت بعدنا

يا أبى ؟

- سيبقى على حاله مثلما كان

يا ولدي !

- لماذا تركت الحصان وحيدا

يا أبى ؟

- لكى يؤنس البيت يا ولدي ،

فالببوت تموت إذا غلب سكانها ...

- متى يا أبى ؟ " نعود "

- غداً . ربّما بعد يومين يا ابني !

إذن : إلى أين تأخذني يا أبي ؟ . ومن يسكن البيت بعدنا ؟ . ولماذا تركت الحصان وحيداً ؟ . ومتى " نعود " ؟ .. أين ، من ؟ لماذا ؟ ، ومتى ؟ خلاصة الذخيرة المتسائلة المستفهمة في اللغة العربية ! . سؤالان للمكان . في الأول فقدان التوجّه ، فقدان معرفة المكان الذي وجد الولد نفسه فيه " أين تأخذني يا أبي ؟ " . وفي السؤال الثاني إحساس بضيق البيت " ومن يسكن البيت بعدنا ؟ " . وسؤال واحد للزمان " متى يا أبي ؟ " . والسؤال الأخير سؤال وجودي بالنسبة للولد ، وهو سؤال للزمان والمكان بدلالة الجواب الذي يجيبه الأب " لماذا تركت الحصان وحيداً ؟ ... لكي يؤنس للبيت يا ولدي ، فالبيوت تموت إذا غاب سكّانها ... "

أسئلة تبني جواً نفهم منه أنّ داهية حصلت ، فشئت توجّه الولد ، وراح مثل كلّ ولد يرى في أبيه المرجع الذي يجيب عن كلّ الأسئلة ، الولد يسأل ، والأب يجيب . ونلاحظ أنّ إجابات الأب وكما يرسمها الديوان تنتهي بنقط " " متتابعة لجوابين ، وهو ما يعني أنّ كلاماً يمكن قوله لم يُقَل ، أو أنّ أسئلة الولد مُعْجِزة ومُحيرة للأب . كم يسأل الأطفال أين الله ؟ ! فإذا أجبت : هو في السماء . فسيلحقك السؤال ماذا يفعل ؟ ! وهل يمكن أن نراه ؟ ! أسئلة مثل هذه تخرج الآباء وتعجزهم ، فتكون الأجوبة مُبَسَّرة مذهوشة وتنتهي بغمغمة غير مفهومة هي مثل النقط " " التي يرسمها الديوان في جوابين لسؤالين من أسئلة الولد المحرجة . الجواب الحائر الأول " إلى جهة الريح يا ولدي " ردّاً على سؤال الولد " إلى أين تأخذني يا أبي ؟ " أب وابن هاربان في ليل

وخلفهما ذهيكٌ داهية ، فمن أين للآب أن يعرف إلى أين تتجه بهما أقدامهما ؟! إنما اختار الأب جهة الريح بسبب العجز عن الإقهام ، ولأن من يهرب في جهة الريح تكون الريح عوناً له ، ولأن الغصن يميل مع الريح ليسلم وينجو . الجواب الحائر الثاني " لكي يؤنس البيت يا ولدي ، فالبيوت تموت إذا غلب سقاتها ... " . ردًا على سؤال الولد " لماذا تركت الحصان وحيداً ؟ " . في هوجة الفرار نسي أو ترك الأب الحصان ، وترك الأب أناساً لا يرد لهم نكر في القصيدة لكنهم يجوسون بين السطور كالأشباح ، فكيف للآب أن يُفصح ويقول أكثر مما قال : " لكي يؤنس البيت ، فالبيوت تموت إذا غلب سقاتها ... " . ويُغمغم الغمغمة المرسومة في نهاية الإجابة بالنقط " " .

الإجابتان الثالثة والرابعة تنتهيان بإشارة تعجب " ! " ، وسنرى أن ليس فقط إشارة التعجب

" ! " هي الجامع المشترك بينهما ، إذ على السؤال الذي يطرحه الولد " ومن يسكن البيت بعدئذا يا أبي ؟ " يجيب الأب " سيبقى على حاله مثلما كان يا ولدي ! " فهل سيبقى البيت على حاله فعلاً ؟! أم سيفتت إلى أحجار كي لا يبقى البيت بيتاً . وعلى سؤال الولد : " متى يا أبي تعود ؟! يجيب الأب " غداً . ربّما بعد يومين يا بني ! " وسنرى أن هذا الغد وهذين اليومين لن يأتيا . إذا فالمشترك بين الإجابتين هو خداع الأب لابنه واستحالة أن تكون الإجابة واقعية ، في الإجابة التي يقول فيها الأب : إن البيت سيبقى على حاله مثلما كان ، أمنية يخالفها الواقع والآب يتّس في إجابته رغبته وتمنيه : " فالبيوت تموت إذا غلب سقاتها " . وفي إجابته المتسرّعة عن العودة " غداً . ربّما بعد يومين !

"يتمثل الأب إجابات الآباء عن أسئلة أطفالهم . متى العيد يا أبي ؟ .
بكرة أو بعد بكرة . والأب لا يقصد المعنى الحرفي لصبح بكرة أو بعده ،
وقد يكون العيد بعد شهور ، إنما يُسوّف خادعا للطفل .
بعد كلّ سؤال وجواب هناك مقطع شعري فيه أسلوب القصّ ، يتخيل
فيه الزمن رجلا ، ضبابيا ، موطقا لتذكر مرحلة زمنية من التاريخ ،
في المقطع الأول زمن حملة بونابرت وزمن الداهية / المصيبة الواقعة
على رأس الصبي وليه ، وفي المقطع الثاني زمن الإنكليز وزمن
المصيبة ، وفي الزمن الثالث زمن الانكشاري التركي وزمن المصيبة ،
وفي الرابع خليط زمني يترواح بين زمن يهوشع بن نون القديم " ق
١٢-١٣ ق . م " وزمن يهوشع بن نون الحديث / زمن المصيبة ،
وزمن المسيح ، ثم أخيرا زمن الصليبيين . وفي كلّ مقطع " سرّ "
قصصي يصعد نحو نروة ثم قفلة " متقابلة ! " ، هذه القفلات هي
خلاصات تاريخية مرّت ، لكن صدى وضوحها وقوتها وعنفها
الضارب في عمق فلسفة التاريخ يترجع في القصيدة . لاحظ . القفلة
الأولى " سننحو . ونطو على جبل في الشمال ، ونرجع حين يعود
الجنود إلى أهلهم في البعيد " . القفلة الثانية " سوف تكبر يا ابني
وتروي لمن يرثون بناتقهم سيرة الدم فوق الحديد " . القفلة الثالثة
" يا ابني تذكر . هنا وقع الانكشاري عن بقعة الحرب ، فاصمد معي
لنعود " . القفلة الرابعة " وتذكر قلاعاً صليبية قضمتها حشائش نيسان
بعد رحيل الجنود " . إثبات من المقاطع ينتهيان بنقط الغمغة إيّاها
" " ، وإثبات ينتهيان ببياض الصفحة . فلنعد إلى فاتحة القصيدة .
إلى العنوان : أيد الصّبّار .

الأبد : الدهر ، والدائم ، والقديم ، والأزلي ، والأبدية الداهية يبقى ذكرها .
والصَبَار : هو ذلك النبات الصحراوي المشوك الذي ينمو متككلاً .
العنوان يحملنا على تصوّر زمن دهريّ ، طويل ، أزلي للصَبَار . ولنقل :
حضارة الصَبَار . وسنفهم لاحقاً كيف وصل الصَبَار إلى امتلاك زمن
دهريّ ، وسنفهم أن هذا الزمن الدهريّ للصبار صلبٌ ، مستمرٌ ،
ومعذب . وسيقول الشاعر على لسان الأب " هنا صلب الانجليز أبداً
على شوك صَبارة ليلتين " . للصلب على صَبارة واحدة في زمن
الإتكليز ليلتان ، أما للصبار كله " بالجمع " ؛ حضارة الصَبَار ، وفي
زمن كهذا ، فالصلب أبدي وأزلي . إنه التضخيم والتسهيل للزمن
وللعذاب بهدف صدم المتلقي ولفت انتباهه وربما بسبب حقن الصوت
الشعري القاتل في القصيدة وغضبه المتفجر .

..... وهما يخرجان من السهل ، حيث

أقام جنود بونايرت تلاً لرصد

الظلال على سور عكا القديم

يقول لبّ لابنه : " لا تخف . لا

تخف من أزيز الرصاص ! التصق

بالتراب لتتجو . مننحو ونطو

على جبل في الشمال ، ونرجع حين

يعود الجنود إلى أهلهم في البعيد

من المكان " عكا - وطاية جنود بونايرت " نبعت ثقة الأب بأنهما
راجعان ، لأن جيش بونايرت تكسّر حول أسوار عكا وانهزم مخلفاً ذاك
الثقل الذي كان الجنود من فوقه يرصدون للظلال ؛ ظلال المقاومين فوق

الأسوار . ونلاحظ هنا استخدام كلمتي " رصد ، ظلال " كلمة للرصد المرتبطة بالإحصاء الدقيق لكل حركة ، والمرتبطة أيضا بمعنى دلالي تطوّر مع الزمن موحيا بعالم الجنّ والمخلوقات الخفية ، فكم في ألف ليلة وليلة من كنز رصده الجن على اسم بطل الحكاية ! . وكلمة " ظلال " أيضا من معانيها الجئة والخيال . إذا هزيمة بونابرت أوحث للأب بالنجاة ، لكنّ النجاة وفق خطاب الأب مرهونة بشرطين ، أولهما أن يطوا " هما الاثنان " جبلا في الشمال ؛ وفي الشمال جبال لبنان وهي مواطن الكتعمانيين ، والمعنى الباطن المراد ؛ لهما يذهبان إلى أبناء جلدتهما " **سننجو ونطو على جبلي في الشمال** " والعرب تجعل ابتداءها دائما بالفرقدين لأنهما ظاهران لا يغيبان ، كما أن موقعهما قرب القطب الشمالي يجعل نشدانهما سهلا لسراة الليل . والشرط الثاني " عودة الجنود إلى أهلهم في البعيد " عودة الجنود إلى أهلهم توضّح أن لا أهل لهم هنا ، وتضيف عبارة " في البعيد " توكيدا آخر أنهم ليسوا من هذه البلاد ولا التي تجاورها .

يقول الأب لابنه : " **التصق بالتراب لتنجو / سنجو ...** " يريد الأب لابنه أن ينجو هو أولا لذا يخاطبه " التصق بالتراب لتنجو " إنه يريد نقل خبرته إلى الابن ليعلّمه كيف ينجو ليعود ، وسنرى في كل المقاطع التالية موقفا مثل هذا يمثل فيه الأب منبعا للخبرة ونقلًا للوصية ، الوصية التي تبدو هي الأخرى سرمدية أبدية تملأ في إلحاحها إلحاح يهوشع القبل المسيح ويهوشع الآن . والملاحظة الملفتة حقًا في قول الأب " **التصق بالتراب لتنجو !** " ذكره للتراب وهو متكرر ، ولم يقل " الأرض " وهي مؤنثة ، رغم إلقاء كلمة " التصق " وتداعي المعنى

الجنسي عند لفظها أو كتابتها ، وسنفهم هذا عندما نبحث عبثاً عن لفظة
 بيّنة مؤنثة تدل دلالة واضحة على الأرض في القصيدة ، ويزداد فهمنا
 وضوحاً لنسق التفكير في القصيدة عندما ننهي قراءة القصيدة ولا نعثر
 على أمّ لو اختُ لو جدّة لو ابنة !! . أبّ وابنه هاريان . ذكران .
 أمّا إناث العائلة فلا ظلّ لهنّ في القصيدة ؟!!! لأن الشاعر يطابق بين
 المرأة والأرض ، والأرض ضاعت وباتت هناك خلفهما موطوءة من
 الغرباء ؟ والمتتبع لشعر درويش يجد كثرة في استخدام هذه المطابقة "
 المرأة / الأرض " إتّما من وجهة نظر ذكرية . في قصّة لذكريّا تامر
 بعنوان " الأعداء " تجري الكلمات الساخرة الجارحة التالية على لسان
 شرطي يتملّ المجتمع الأبوي الذكوري : " الحمد لله الذي خلقتنا رجالاً
 نركض ساعة الخطر إلى أمام كالريح ، فننجو ولا نهلك . والحمد لله
 الذي لم يخلقنا نساءً نeced في البيوت فتحرقنا قنابل الأعداء وكائناتنا
 الجوارب العتيقة " ليس غريباً إذن أن تكون المُغتصبة " المرأة /
 الأرض " مُغَيّة ، لأن المثلوم شرفه منقوص الذكورة ، لذا يلجأ الصوت
 الشعري إلى لوائية تعويضية يغيب فيها الأنثى / الأرض ويبرز ذكرين
 هاريين ضائعين ، لكنهما ذكران على أي حال ، وهما يتأسّيان بأفعال
 الرجولة لأجدادهما ، أي أن الذكورة / الرجولة وكما يوحي الصوت
 الشعري كامنة فيهما ينقلها الأب لابنه بتذكيره أن نابليون صنته أسوار
 عكا ، وأن الانجليز صلبوه على الصبّارة وما اعترف ، وأن الاتكشاري
 أسقطه الجُد عن بظلة الحرب ، وأن القلاع الصليبية هي الآن مهمّة
 تقّات بها أعشاب نيسان . وفي الحقيقة حتى عندما وردت صيغتان
 لفاعلية ظاهرية للأرض / الأنثى في النص ، فإن إمعان النظر يكشف

لنا أن الفاعل الحقيقي هم الرجال النكور وما الأرض الأثني إلا خزان
عاطل للنكور الفاعلين ، فعندما أوحى النص أن عكا " وهي مدينة /
أرض / مؤنثة " هزمت بونابرت كان ذلك على سبيل المجاز ، إذ من
هزمه هم الرجال اللذين كانوا يتحركون على الأسوار كالظلال . وعندما
أوحى النص أن الأعشاب نقتات الآن على بقايا القلاع الصليبية " وفي
هذا تركيب لغوي أفتوي " فإن الذاكرة تتدخل وتوضح أن من هزم
الصليبيين وجعل قلاعهم طعاما لأعشاب نيسان هم الرجال .
المقطع الثاني يأتي بعد إجابة الأب " سيبقى على حاله مثلما كان يا
والدي " ردا على سؤال الابن الصبي " ومن يسكن البيت بعنا يا
لهي ؟ " :

تحس مفتاحه مثلما يتحسس
أعضائه ، ولطمان . وقال له
وهما يعبران سياجا من الشوك :
يا ابني تذكر ! هنا صلب الانجليز
لباك على شوك صبرة ليلتين ،
ولم يعترف أبدا . سوف تكبر يا
ابني ، وتروي لمن يرثون بنادقهم
سيرة الدم فوق الحديد .

سنقف قليلا عند الكلمة الدالة . الكلمة / المنيع . الكلمة التي دارت في
مجالها وحولها كل الدلالات في القصيدة . كلمة " البيت " وهي كلمة
عنت المعنى الواقعي للبيت ، بيت الصوت الشعري ، وكذلك المعنى
المجازي لما هو أكبر من البيت " الوطن " . من أول القصيدة إلى

آخرها سيظل هذا القطب الدلالي قبلة كل المؤشرات التي تقيس البصور والكلمات والأفكار . فهما " الأب والابن " يخرجان ، هاربان من بيتهما . والأب يقلل المقطع الأول بحلم العودة إلى البيت بعد أن يرجع الجنود إلى أهلهم في البعيد ، حتى الجنود / الأعداء لهم أهل وبيوت يرجعون إليها في البعيد ! وفي المقطع التالي سنرى أن الحصان ظل وحيدا في البيت لكي يؤنسه فالبيوت تموت إذا غاب سكانها ... وفي المقطع الأخير سنقرأ " وكان جنود يهوئع بن نون يبنون قلعهم من حجارة بيتهما " .

نعود إلى بدء المقطع " تحسس مفتاحه مثلما يتحسس أعضاءه ، واطمان " المفتاح . مفتاح البيت طبعا !! فلاحظ الربط الذكوري الخفي بين المفتاح والأعضاء . كلمة " المفتاح " تستدعي صورته وصورة القفل ، كما تستدعي تصور الدخول في فتحة القفل . فلم تحسس الأب مفتاحه مثلما يتحسس أعضاءه ؟ لو لم يكن في الذهن هاجس فقد الذكورة / الرجولة . هارب فقد البيت يتحسس وهو يهجم : أضاع المفتاح ؟ أم لا ؟ . حركة تحسس المفتاح وتحسس الأعضاء تعطينا منحة التساؤل : أفقد عضوه ؟! وهذا ما يشير إلى عقدة وخوف الخفاء ، وبالتصعيد بالمعنى النفسي و " الثقافي " خوف فقد الرجولة . لكن الأب اطمأن ، لأن الأصابع لامست المفتاح ووجدته ، وأن الرجولة لما تزل فاعلة وهو ما يفسره الآتي بعده : " وقال له وهما يعبران سايجا من الشوك : يا ابني تذكر ! هنا صلب الانجليز لك على شوك صبرة ليلتين ، ولم يعترف أبدا " . نظن أن هذا للتذكير ؛ هذا الفيض الآتي إلى الوعي من الذاكرة هو ما أعاد للأب إحساسه المطمئن بالذكورة / الرجولة للقادرة

فالانكليز صلبوه على شوك صبارة ليلتين ولم يعترف ، حقيقة إن رجلا يصلب على شوك صبارة لليلتين ولا يعترف لهو رجل يؤمن بقيم الرجولة وهو بالتالي غير فاقد لهما . الربط الذي خلقه التداعي في ذهن الصوت الشعري بين الكلمات الدالة " المفتاح ، العضو ، شوك السياج ، شوك الصبارة " أدى إلى تصور معين في ذهن المتلقي . فهذه الكلمات / المعاني تقيد النعوظ والاندخال والتحدد . المفتاح ذكر الأب بالعضو ، والعضو وخوف فقد الذكورة ذكره بشوك الصبارة الذي انغرز في جسده لليلتين . ونلاحظ أن خوف الأب من فقد ذكورته دفعه لأن يجعل من جسده موضوعا للإنغراس مصعدا آلامه صامدا ليلتين إثباتا للرجولة التي لا تنكسر . والصلب هنا ؛ عدا عن التنكير بصلب المسيح وما يثيره من معان فادية وخلص وتضحية ، فإنه يشير في اللغة إلى " شئ اللحم " واستخراج الدهن من العظام ليؤتد به . فمشهد تصور المصلوب على شوك صبارة يثير فينا إحساسا أن في هذا الجسد المصلوب ثمة سوائل يجري استخراجها وضخها إلى خارج الجسم ، وفي هذا تصوير لوحشية من صلبوه ، كما أشار صلب المسيح إلى وحشية الخطاة الأولين ! فلو قابلنا بين صلب المسيح الذي رفع إلى إله ، وصلب هذا الأب الذي لم ينكره أحد ، بل ظل رجلا مجهولا ، لكنه رجل لم يكسر ، المقابلة فيها إحياء واثياز للألم الرهيب الذي تعرض له هذا الرجل / الأب ربما فاق ألم المسيح . إذ كم مسمارا نق في جسد المسيح ؟!!! ها هنا في جسد هذا الرجل الذي لم ينكره أحد في كل موضع إصبع انغرزت شوكة صبار . وما إظهار الأب أن صلبه دام

ليلتين إلا إثارة للمقارنة بين صلبه وصلب المسيح الذي دلم أقل من ليلة واحدة !!!!! .

المقطع الثالث يأتي بعد جواب الأب " لكسي يؤنس البيت ، يا ولدي ،
فالبهوت تموت إذا غاب سكانها ... " ردا على سؤال الصبي " لماذا
تركت الحصان وحيدا ؟ " .

إجابة الأب تجعلنا نحس كما لو كان للحصان روحا تتجول في البيت
المهجور وتحرسه . وللحصان في ذهن العربي دلالات كثيرة تجمعها
الدلالة الأساسية بأن الحصان يرمز إلى للذكورة الفاعلة المتميزة
بالفروسية والافتحام والنبيل والكرم ، لأن الحصان ارتبط بحياة الفروسية
، وهو في الجيوش الفاتحة كانت له حصة في الغنائم ، إذ كان الفارس
يأخذ حصة تفوق حصة الرجل ، حصته هو كمحارب وحصة الحصان
كمحارب مثله أيضا ، فالحصان الأصيل إن أخذ كل صفات الفارس
الجواد ... أن يترك الحصان وحيدا !! يعني أن الفارس ترجل وأن
الفروسية ليست حاضرة . وما إجابة الأب بتركه الحصان وحيدا " لكسي
يؤنس البيت " إلا تعليلا للنفس ، مثلما قال ذات يوم عبد المطلب عندما
جاء أبرهة ليهدم البيت العتيق " للبيت رب يحميه " . وفي قول الأب
إزاحة للمسؤولية عن الذهن فالحصان تركه " لكسي يؤنس البيت ،
فالبهوت تموت إذا غاب سكانها " .

تفتح الأبدية أبوابها ، من بعيد ،

لمسيرة الليل . تعوي نئاب

البراري على قمر خائف . ويقول

لب لابنه : كن قويا كجلك !

واصعد معي ثلة السنديان الأخيرة
يا ابني ، تذكر : هنا وقع الانكشاري
عن بظلة الحرب ، فاصعد معي
لنعود .

يبدأ المقطع الثالث برسم جو أسطوري يوحى بالضياح الكبير " تفتح الأبديّة لبوابها ، من بعيد لسيارة الليل " كأننا مع عشتار في نزولها إلى العالم السفلي ؛ أبواب أسطورية تفتح لتلتهم سيارة الليل هؤلاء . وأي أبواب ؟!! إنها أبواب الأبديّة "تفتح الأبديّة لبوابها " ، إنها " أبد الصبار " " أبد العذاب " . وسيارة الليل أولاء هم الأب والابن أو ما يمثلان مجازا . فهل يلتقطون يوسف من جب العذاب كما قال القرّان " وجاءت سيارة فارسوا واردهم فادلى نلوه قال يا بشرى هذا غلام واسروه بضاعة (٧٥) " . السيارة الذين التقطوا يوسف باعوه في مصر ليرتقي إلى جنب عزيز مصر ، وليكون فيما بعد صاحب جاه وعزة وقوة ، ثم ليجمع أهله تحت جناحه بما فيهم إخوته القساة . فهل يلتقط " سيارة " الحاضر يوسف آخر ؟!! أم سيكونون هم يوسف الضائع والذي في هذه المرة لن تمر به "سيارة " ذاهبة إلى مصر . لاحظ معنا السيارة الذين التقطوا يوسف ، نشلوه من الجب ، أي من جوف عميق في الأرض ، وكان إخوته عندما للقوه يقصدون موته أو ضياعه ، وفي القصيدة " تفتح الأبديّة لبوابها " للابن والأب ، وهي لبواب مهلكة ، فإذا كان يوسف قد لقي في جوف بئر فهي على أي حال بئر واحدة ، لا أبار متعددة يخرج من واحدة ليقع في الأخرى ، أما الأب وابنه تنتظرهم في القصيدة أبواب كثيرة ، أبواب أبديّة ، ونحن لاحظنا من قبل الربط

المحفور بين مفردات " الأيد ، الصبار ، الصلب ، العذاب " . إذن يوسف بما يمثل من جمال ومعاناة ، ولكن الطامح ، الذي يصل إلى ما يطمح إليه هل يكون لقايا سيارة الليل لولاء : " الأب وابنه " ؟ ! ما نراه في القصيدة لا يقول ذلك وإنما نرى فيها أبدية فاعرة فاهلا تنتظر !!! عبارة " سيارة الليل " الآتية من القرآن والتي جلبت إلى الذهن سيرة يوسف جلبت معها أيضا ذكر الذئب " تعوي نئاب البراري على قمر خلف "

" قالوا يا أبانا إنا ذهبنا نستيق وتركنا يوسف عند متاعنا فأكله الذئب " (٧٦) .

لاحظ التحويل وإسقاط الخوف على القمر " تعوي النئاب في البراري على قمر خلف " . في الحقيقة ، الخائف المرتعش من عواء ذئب البراري ليس القمر المعلق في السماء ، بل هو الصبي . الخوف في قلب هذا الصبي الداخل مع أبيه إلى أبواب الأبدية ، أبواب العذاب ، وليس في قلب القمر البعيد ، لكنها نفس البشر و " ثقافتهم " هي التي تؤنس الأشياء وتحول بعضا من أحمال الإنسان إلى تلك الأشياء .

" ويقول أب لابنه : كن قويا كجيك "

يتبادرنا سؤال لماذا نكر الشاعر لفظة " أب " ولم يعرفها بـ " لك " التعريف ؟ لو أن الشاعر عرف الأب لأصبح إذن أبا معنا ، محمدا ، حالة مفردة ، أما والهاريون كثر والبيوت المضيفة كثيرة والحصان المتروك ليونس البيت ليس حصانا واحدا بل أحصنة كثيرة ؛ لكل بيت ترك حصان ليونسه وليبقى في النفس أمل ألا تموت البيوت ، لهذا كله كان الأب أبا غير معرف ، غير محدد ، إنه أب من الأباء الهاربة . في

"كن قويا كجذك " استحضار للقوة والرجولة المفقدة ، طلب للمعون والمدد من أيام سالفات كان الجد فيها قويا ، وأيضا ليتعزز فيها العزاء بأن الضعف وهاجس فقد الرجولة طاريء لا يدوم ، ودائما يأتي هذا التعزيز لتحويل وصرف الإحساس بالعجز ، من الذاكرة ، من التاريخ ، من نابليون وأسوار عكا ، من صبرة الصلب ، ومن الأعشاب التي تتغذى على بقايا القلاع الصليبية المهمة ومن

"تذكر هنا وقع الانكشاري عن بطة الحرب " تأتي سقطة الانكشاري عن البطة بعد تذكر الجد القوي لتوحي بأن الجد هو من أسقط الانكشاري عن بطة الحرب عن كل الذين مروا على هذه البلاد ينشي الشاعر تصورا جادا لأعداء جادين ، إنما ينهزمون في النهاية ، نابليون ، الصليبيون ، الإنكليز ، أما عن الانكشاري التركي فإنا نلمس سخرية واحتقارا " هنا وقع الانكشاري عن بطة الحرب " السخرية والاحتقار نشي بهما مفردة " البطة " فالبغال كما هو معلوم جنس عقيم ناتج عن تلقيح الحمار الذكر للفرس غير الأصلية " المكشاة " ومعلوم أيضا أن الفرس غير الأصلية ليست للحرب والفروسية وإنما لها وظيفة تقارب وظيفة الحمير . هنا يرسم النص مقابلة خفية بين الحصان ومعانيه ودلالاته الفارسية ، وبين البطة العقيمة التي لا تتصف بصفات النبيل والكرم والفروسية كل ما فيها هو الكدح اللغبي والعناد الأحمق . ومثلما أخذ الحصان من سمات الفارس دلالاته كذلك يأخذ الانكشاري من البطة دلالاتها . وشتان !

"كن قويا كجذك ! واصعد معي تلة السنديان الأخيرة ، يا ابني تذكر هنا وقع الانكشاري عن بطة الحرب " . "اصعد معي تلة السنديان

الأخيرة " لا يخفى ما لعملية الصعود من وظيفة نقل الإحساس بالتسامي والإشراف من عل ، والمشراف من تل عال يرى الأشياء صغيرة ، وبالتالي فهمته عالية . وتشى كلمة " الأخيرة " أن ليس ثمة ملاذ آخر غير هذه التلة "تلة السنديان الأخيرة " ، وهذا الملاذ " تلة السنديان " أفضل مكان للشعور بالحماية واستمداد القوة والتجذر بالأرض ، والتشبث بها ، إذ لا شجر أصعد في السماء من السنديان ، ولا جنود أمضى في الأرض من عروق السنديان ، هي رغبة الأب إذا أن يصعدا في السماء وأن يتشبثا بالأرض .

المقطع الرابع يأتي بعد جواب الأب " غدا . ربما بعد يومين يا ابني ! " . ردا على سؤال الصبي " متى يا أبتي ؟ " .

وكان غد طائش يمضغ الريح
خلفهما في ليالي الشتاء الطويلة .
وكان جنود يهوشع بن نون بينون
قلعتهم من حجارة بيتهما . وهما
يلهتان على درب " قلنا " : هنا
مر سيدنا ذات يوم . هنا
جعل الماء خمرا . وقال كلاما
كثيرا عن الحب ، يا ابني تذكر
غدا . وتذكر قلاعا صليبية
قضمتها حشائش نيمان بعد
رحيل الجنود

" غدا " يقول الأب . وأي غد !!! " وكان غد طلائش يمضغ للريح خلفهما في ليالي الشتاء الطويلة " . الغد يطوش فلا يكون غدا ، ولا يسير الزمن في خط مستقيم نحو الغد الذي فيه يعودان . يطوش الغد كما يطوش السهم عن الهدف ، ويصبح للزمن جهات بدلا من الاتجاه نحو غد العودة ، ولكي يمزه الزمن المختل اتجاهه المضطرب ، غير المستقيم ، راح يمضغ للريح ؛ لأن الأب وعندما سألته الصبي " إلى أين تلخني يا لبي ؟ " . قال الأب : " إلى جهة الريح يا ولدي " ، فإذا راح الغد للطلّاش يأكل الريح خلفهما فيتبعهما سيضيعان في تيه لا قرار له وهما للذنان سلكا جهة الريح ! لوم الزمن وتحمله المسؤولية قديم في ثقافة العرب ، إذ قالوا قبل أن يؤمنوا بالله متعال في السماء " وما يهلكنا إلا الدهر " ، والمراقب يستطيع إحصاء الكثير من الأمثال الشعبية الدارجة الآن والتي تلوم الدهر والزمن الخسيس الطائش الرديء ، حتى أنك تستطيع متابعة لوم الزمن / الدهر في البيان السياسي ، كما في الأدب ، وكما في القاع عند الناس .

الزمن يتداخل في هذا المقطع ، ليتخلط زمن يهوشع بن نون خليفة موسى بزمن المسيح ، وبزمن الصليبيين ، ثم بزمنهما " زمن الأب والابن " ، زمن الهروب . " وكان جنود يهوشع بن نون يبنون قلعتهم من حجارة بيتهم ، وهما يلهثان على درب قلا : هنا مر سيفنا ذات يوم . هنا جعل الماء خمرا . وقل كلاما كثيرا عن الحب " .

ستكون إذا رحلة الضياع والهروب هذه مماثلة في التصور ، وفي الماضي ، لكننا نرى آخرين هربا مثلهما إلى أقارب لهما يسكنون " على جبل في الشمال " ، وربما قال الأب في ذلك الزمن مثلما يقول هذا

الأب لابنه " **ستنجدون وتطرون على جبل في الشمال** ". هذا التصور يدخل حيز الفهم إذا عرفنا أن يهوشع بن نون القائد العبري (٧٧) . الذي قاد العبرانيين بعد موت موسى في الصحراء قبل أن يصلوا إلى أرض كنعان ، وكان يهوشع هذا أقرب الناس إلى موسى وأبرز ملازميه ، وهو الذي احتل كنعان وأسكن قومه في بيوت الكنعانيين المطرودين ومنحهم أرضهم " **وكان جنود يهوشع بن نون بينون قلعتهم من حجارة بيتهما** " . إذا جنود يهوشع بن نون ، قبلا ، ومن بيت كنعانيين ، أب وابنه ، هم أجداد للأب والابن المائتين في زمن حاضر النص الشعري ، بنوا قلعتهم من حجارة بيتهما ، وليهوشع أحفاد أيضا وهم الآن ، في حاضر القصيدة ، بينون قلعتهم من حجارة بيتهما ، بينما كان المسيح " تذكرنا " في الزمن الأول يقوم بمعجزته الأولى عندما نفذ الخمر من عرس مدعو إليه في " قانا الجليل " هو وتلامذته ، وعندما اشتكت إليه أمه نفاذ الخمر ، نهرها أولا (٧٨)

ثم قال لهم إملأوا الجرار ماء واستسقوا ، فكانت المعجزة وتحول الماء خمرا " **وهما يلهثان على نرب قاتا : هنا مر سيننا ذات يوم . هنا جعل الماء خمرا . وقال كلاما كثيرا عن الحب** " فهل هذا وقت الخمر والحب ؟! ... الجنود يهدمون البيت وبينون قلعة من أحجاره والمخلص الفادي يجترح معجزة بتحويل الماء خمرا ويتحدث طويلا عن الحب ! النص يلقي على لسان الأب صوتا مسيحيا محبا للمسيح ، لكنه لاتم له أيضا ، فإذا أردنا تعزيز رأينا هذا وتوضيحه ، فإننا ننقل من الديوان نفسه ومن قصيدة " ليل يفيض من الجسد (٧٩) " :

إن كنت حقا تحبينني ، فضمي

حلمي في يدي . وقولي له ، لاين مريم ،
كيف فعلت بنا ما فعلت بنفسك ،
يا سيدي ، هل لدينا من العدل ما سوف
يكفي ليجفطنا عادلين غدا

ومما له دلالاته أن المسيح وبعد أيام من المعجزة الأولى " تحويل الماء
خمرا " صعد من كفر ناحوم إلى اورشليم ودخل الهيكل " بيت الله "
فوجد اليهود يتبليعون البقر والغنم والحمام فيه ، ويصف لنا إنجيل متى
مشهد هياج المسيح ، وصفا عصيبا ، فهو يأخذ كومة حبال لا بدأ نه
وجدها في متلول يده ، وراح يضرب الجميع ويقلب موائد الصيارفة
وكراسي باعة الحمام قائلا لهم : " مكتوب بيتي بيت الصلاة يدعى ،
وأنتم جعلتموه مغارة لصيوس " .

ينتهي نص القصيدة بوصية الأب " يا ابني تفكر غدا / ! " لاحظ هذه
الشيفرة المرمزة لرغبة الأب والمرمزة لنسق التفكير في القصيدة " يا
ابني تفكر غدا / ! " . نحن نعلم أن التذكر للماضي ، أما أن يتذكر المرء
في الغد فإننا نلمس في التذكر إصرارا ومتابعة عنيدة ، كما تابع وأصر
جنود يهوشع القمام والحاضرون في هدم بيتهم وبناء قلعة في كل مرة
من حجارته .

وتأتي القفلة النهائية للقصيدة لنتمج الزمن بالزمن ، وتلتخط " ذاكرة
المستقبل " بذاكرة الماضي ، ولتدعو بالتأمل واستنتاج خلاصة حارة /
باردة من التاريخ " وتذكر قلعا صليبية قضمتها حشاش نيسان بعد
رحيل الجنود " . لاحظ هذه القفلة / الجملة الطويلة نسبيا بلا

فواصل ولا نقط ولا علامات بين مفرداتها : لأنها حقيقة صلبة لا تقبل التجزيء .

الإيقاع الكلام في القصيدة هدوء يفاجئ للقارئ . أب وابنه يهربان وخلفهما صدى صخب الغزاة ، فكيف لا يتوتر الإيقاع ولا تتلاحق الأفعال المضارعة التي تقيد رسم حالتها بلهوجة ووجيب قلوب ؟؟؟ حتى عندما ورد في النص الفعل المضارع الذي يفيد التعب والإسراع " وهما يلهتان " أتى بعده أفعال ماضية " مر ، جعل ، قال ، " تخص أفعال المسيح !! والسر فيما نرى يعود لعوامل هي : القصيدة مبنية على أفكار مستقاة من فلسفة التاريخ وليس لمثل هذه الأفكار نظم الهنجلة والهنجب . أولا . وثانيا مبنى القصيدة يقوم على أسس التذكّر والتداعي وليس لهذه الأولوية حاجة إلى التسارع والتدهدي ، بل تستدعي التأمل والتأني والإصغاء ، تأمل ماش ثقيل المشية يحاور ماشيا إلى جنبه أو فوق كتفه . وثالثا . الأب وابنه يمشيان في الليل ، في الظلام ، والظلام يستلزم من الماشي دقة النقلة والتثبت من الخطوة التالية واستنكار الخبرة الماضية .

يا أبي خفف القول عني (٨٠)

عنوان القصيدة " كم مرة ينتهي أمرنا ؟ " مقتطع من حوار ابن لأبيه ؛
الابن حاضر الذهن والأسئلة ، والأب ضائع الذهن والأجوبة .
وسنرى في القصيدة ما يفني ويورط بالمقارنة ، بين النص الشعري
المائل أمامنا ، وبين السيرة الذاتية للشاعر المتقمص ، هنا ، صوتاً
شعرياً يماهي .. ويزيح الحدود بين سيرة ذاتية لفرد وسيرة جمعية
لشعب حاضر بـ " الغياب " المرسوم بين الأسطر والأحرف .
وسنعرف من مونولوج الأب أنهما في لبنان ، وأن الزمن هو زمن الـ
٤٨ ، وأنهما يتحرقان للعودة إلى بيتهما .
تبدأ القصيدة بالمقطع التالي :

يتأمل ليامه في بخان السجائر ،

ينظر في ساعة الجيب :

لو أستطيع لأبطأت دقاتها

كي أؤخر نضج الشعير

ويخرج من ذاته مرفقاً نزقاً :

السنايل مثقلة ، والمناجل مهملّة ، والبلاد

تبعد الآن عن بابها النبوي

أب مدخن ، بل مدمن على الدخان ؛ لأن التركيب اللغوي : " يتأمل
ليامه في بخان السجائر " حيث ترد الأيام بالجمع وكذلك السجائر ،
مشيرة إلى كثرة الأيام وكثرة السجائر . ومن يمدن على التدخين إلا
الراغب بنفث حر قلبه مع الدخان ؟ . وسنتصور مدخناً ساهماً متأملاً

ضائع النظرة ؛ كان عينيه تريان عبر غلالة الدخان ، مدعاة لفهم الدلالة المرادة في إبراز الغربة ، ولأن الزمن زمن ضياع وغياب للبيت والأرض ، فإن الأب من خلال ضباب دخانه يتأمل أيامه التي تمضي بلا فاعلية . ثم : " ينظر في ساعة الجيب : لو أستطيع لأبطأت دقائقها ، كي لوأخر نضج الشعير ! .. " . حرف الجر " في " المنس في عبارة " ينظر في ساعة الجيب .. " يوحي أن نظرتَه إلى ساعته فيها تحديق ومحاولَة للدخول إلى قلب الساعة ، ليمسك مسنناتها وليبطئ دقائقها . كان بإمكان الصوت الشعري أن يقول : ينظر إلى ساعة الجيب . حيث حرف الجر " إلى " يشير إلى نظرة عادية ليس فيها غضب وحماس الدخول إلى قلب الوقت ، وإنما يشير إلى إلقاء نظرة عادية لمعرفة الوقت . وشتان ! .

" لو أستطيع لأبطأت دقائقها ، كي لوأخر نضج الشعير .. " لأن الوقت ليس في ملكه وليس بمكنته ، فهو " لاجئ !!! " في لبنان ، ولا يدري متى تكون العودة ، لذا يتمنى لو يستطيع وقف الوقت ، لو إبطاء دقائق الساعة ، لعل نضج الشعير يتأخر هو الآخر . إنه انتظار معجزة توقف الوقت ريثما تحين العودة ، وهو انتظار معجزة كي يترث الشعير في نضجه منتظرا عودة الأب / الفلاح . وإذا كان الوقت القديم في زمن " يشوع " يحسب بالشمس وليس بالساعات ودقائقها ، فإن يشوع أوقف سير الشمس في " جبعون " لتسهيل غلبة العبرانيين على الأعداء وإيادتهم (٨١) ، وما أعداء العبرانيين في ذلك الوقت إلا الكنعانيون لجداد الأب الفلاح . ثمة أسطورة مضادة لأسطورة يشوع تتخلق في النص وفي ذهن الأب ، وشتان بين معجزة توقف الشمس لذبح الآخرين

، وبين ثمني معجزة تبطىء دقائق الساعة لتأخير نضج الشعير ! . هناك
إهراق دم ، وهنا حلم فلاح بسيط خير . هناك مشروعية لأسطورة
دخلت إلى الثقافة عبر للدين والدولة المنتصرة ، وهنا محاولة لخلق
أسطورة ليس لها من المشروعية إلا أنها أصق إنسانية من أي أسطورة
قوة في التاريخ .

ويخرج من ذاته مرهقا نزقا :

جاء وقت الحصاد

السنايل مثقلة ، والمناجل مهملة ، والبلاد

تبعد الآن عن بابها النبوي .

يحدثني صيف لبنان عن غنبي في الجنوب

يحدثني صيف لبنان عما وراء الطبيعة

لكن دربي إلى الله يبدأ

من نجمة في الجنوب

إنن ما كانت إلا أمنية تلك الرغبة في إبطاء دقائق الساعة ، والأمني
حصة العاجز الضعيف . ولأن الوقت واقعا - لا يتوقف ، والزمن
ليس زمن المعجزات في الأساطير ، فإن الأب / الفلاح يخرج عن
طوره كافرا بالقدر " والبلاد تبعد عن بابها النبوي " فإذا ابتعدت البلاد
عن بابها النبوي ؛ ابتعدت عن المعجزات .

ولأن الأب يعرف موعد حلول الحصاد ، ويراه في سنايل الشعير في
لبنان ، فإنه يتجر حسرة وغضبا وعجزا وهو يتصور حقل شعيره
ناضجا هناك ، حيث يده لا تطال المنجل " السنايل مثقلة ، والمناجل
مهملة " . لذلك يناجي نفسه في مونولوج معذب بعد نقطتي للقول " :

وبعد تأهينا لسماع حوار أو خطاب جهري موجه لمن يجلس أمامه ، نصاب بخيبة التوقع . فإذا بتقطعتي للقول " : "تفحان على مونولوج موجه إلى النفس ، إلى الدلخل ؛ وستظل للتقطتان " : "متى وردتا في المرات الثلاث في القصيدة تفحان على مونولوج يفيض بالحسرة واللوعة ، لأن المونولوج أكثر تعبيرا عن العذاب والانتظار المرهق من الديالوج الذي سيظل عاجزا عن نقل لواعج النفس " ويخرج من ذاته مرهقا نرقا : جاء وقت الحصاد ، السنايل مثقلة ، والمناجل مهملة .. " . اللامتوقع هو الذي فتح الباب للوصول إلى الدلالات الأساس في القصيدة ، فالتركيب اللغوي "يخرج من ذاته .. " هيا لنا أن الأب يخرج من مونولوج سابق ، أو أنه يخرج من صفتة صيقة إلى الكلام مع الآخر ، ولكننا ندخل إلى مونولوج يرسم الغياب كدلالة أساس ؛ فالمناجل مهملة بسبب غياب أهل الأرض . وسيظل الغياب يحدد الدلالات في القصيدة ، وسيرسوم بناء المعاني والمفردات حوله كأنه مطمار المعمار الذي لا يقف الحائط شاقوليا بدونه .

يحدثني صيف لبنان عن غربي في الجنوب

يحدثني صيف لبنان عما وراء الطبيعة

لكن دربي إلى الله بيدي

من نجمة في الجنوب

هاهو الغياب عن الأرض يبنى عمارة الكلام . فبفضوره ، كان الأب وابنه بعيدين هنا في لبنان ؛ بعيدين عن أرضهم في الجنوب ، ولأن صيف لبنان قد حل وانشج العنب ، فإن صيف فلسطين هو الآخر قد حل ، ولذلك يتحدث صيف لبنان هلمسا في تنقث أوراق الدوالي أمام

عيني الأب / الفلاح ، وفي سمعه ، قللا : إن عنبك في الجنوب يتبرعم الآن هو الآخر بعيدا عنك ، ويغياك .

بالنسبة لغريب مشتت سيحدثه الصيف أيضا عما هو أبعد من تذكر نضج الثبت في أرضه ، سيحدثه حديثا وجوديا بلا كثير من الفلسفة عن المصير الذي آل إليه ، ولا يفهمه ، حتى ليكاد يكفر بحكمة الله في تعذيبه " يحطئي صيف لبنان عما وراء الطبيعة " .

هنا في القرية يبدو الإله بعيدا عن الأب / الفلاح ، كما يبدو الأب قد ضيع صخرة معراجة نحوه ، لأنه لا يعرف دربا إلى ربه إلا من أرضه ، من قرينته ، وربما علم الدرب بشجرة سرو أو بصخرة إلى جانب بنر تحت نجمة يعرفها ويسلمرها في الليل كلما رفع وجهه إلى السماء طالبا العون ، لذلك يهمس لنفسه في مونولوجه " لكن تربي لي / الله يبدأ ، من نجمة في الجنوب " . وجنوب لبنان : للجليل والكرمل (٨٢) . فالتعبير " نجمة في الجنوب " يحدد العلامة التي من عندها يبدأ درب الرب ، ومن دون نجمة الجنوب الواقعة فوق للكرمل لن يهتدي الأب إلى النقطة التي يبدأ منها درب الرب .

كان الابن رأى على سيماء وجه أبيه صدى الكلمات والهمس الداخلي الذي كان يهمسه لنفسه ، وربما أحس الابن بالحذاب الذي يغلي في نفس أبيه ، فيسأله :

- هل تكلمني يا أبي ؟

بهذا السؤال يفتح حوار بين الابن وأبيه :

هل تكلمني يا أبي ؟

- عقدا هنة في جزيرة رولس ،

يا ابني !

- وما شأننا نحن ، ما شأننا يا ابني ؟

- ولنتهي الأمر ..

- كم مرة ينتهي أمرنا يا ابني ؟

- لنتهي الأمر . قاموا بواجبهم :

حاربوا بيناق مكسورة طائرات العدو .

وقمنا بواجبنا ، ولبتعدنا عن اللزنا لخت

لنلا نحرك قبعة القائد العسكري .

وبعنا خواتم زوجاتنا ليصيروا العصفير

يا ولدي !

لاحظ الابن يسأل ، والأب كأنه ليس " هنا " ، أسئلة الابن في واد
وأجوبة الأب في واد آخر ، كأن الضياع والغربة خبلت عقله لذا تظهر
إجاباته كأنها معلقة في الهواء ، كأنها استمرار لحديث داخلي في النفس
، رغم إشارة الحوار " - " المرسومة في النص . أسئلة الابن محددة
واضحة تتطلب إجابة محددة أيضا ، بينما ذهن الأب مشغول بالذي
حدث في رودوس (٨٣) . عقدوا هدنة وانتهى الأمر .. انتهى الأمر ،
هكذا يكرر الأب ، ولأن الأب كان قد قال هذه الجملة " **لنتهي الأمر** "
خارج النص آلاف المرات فإن الابن يسأله " **كم مرة ينتهي أمرنا يا
ابني .. ؟** " .

" **لنتهي الأمر . قاموا بواجبهم :** " هكذا ينقطع الحوار مرة أخرى
بعد نقطتي القول " : " .

وندخل إلى مونولوج آخر ، يعذب الأب ويثير أسئلته المرة " .. قاموا بواجبهم : حاربوا ببنادق مكسورة طائرات العدو . وقمنا بواجبنا ، وابتعدنا عن النزلة لثنا لنحرك قبعة القائد العسكري . وبنا خواتم زوجاتنا ليصيدوا العصافير .. " . سخرية مرة ، سوداء ، يحددها التركيب اللغوي " قاموا بواجبهم : " تتوضح هذه السخرية بعد أن نقرأ كيف قاموا بهذا الواجب ، وكذلك بعد أن نعرف من هم هؤلاء الذين يعود إليهم " واو " الجماعة في " قاموا بواجبهم " . من جزيرة رودس ، ومن الهندة ، ومن البنادق المكسورة نعرف أنهم " العرب ! " . فإذا كانت البنادق المكسورة لا تصلح لقتال بين شخصين ، فما فائدة بنادق مكسورة أمام الطائرات ؟! . ولنا أن نحيل التركيب اللغوي " بنادق مكسورة " إلى ما قيل عن تزويد الجيش المصري بأسلحة فاسدة ، وهو ما عبر عنه شعبيا بأنها أسلحة تطلق إلى الخلف .

ويتابع الأب منولوجه الساخر " وقمنا بواجبنا ، وابتعدنا عن النزلة لثنا لنحرك قبعة القائد العسكري " . هنا عاتبة ضمير الجمع للمتكلمين " نا " في " قمنا ، واجبنا ، ابتعدنا " تعود إلى الفلسطينيين ، فهم أيضا قاموا بواجبهم !!! وابتعدوا عن النزلة لثنا . وكان الشاعر قد صور أشجار النزلة مساميرا أو لوتادا لتثبيت الأرض من أن تهرب أو يسرقها سارق ، إذ قال في قصيدة " قريون من غير سوء " التي تصلها عن النص الذي ندرسه قصيدة واحدة :

لم تكن للمكان مسامير أقوى من النزلة لثنا

عندما جاءت الشاحنات من البحر ... (٨٤)

إن ، فالابتعاد عن الزلزلة هروب من الأرض ، وعنها ، والنص يسوق تبريرا مثيرا للسخرية وفق مونولوج الأب ، تبرير كاريكاتوري يثير في النفس إدانة من هربوا لا شيء ... وإنما "لنلنحرك قبعة القائد العسكري" . حرب مستمرة وقبعة القائد العسكري ثابتة على رأسه ، أي قائد عسكري هذا ؟ . فالجرب حركة عيفة ، واقتحام ، وخنادق ، وزحف ، وركض ومع ذلك تبقى قبعة القائد العسكري على رأسه ! ونحن لفرط قيامنا بالواجب !! خفنا على قبعة القائد من أن تميل لو تسقط .

ويكمل الأب كلمات السخرية المضموسة بالمرارة "وبعض خواتم زوجاتنا ليصيدوا العصفير ، يا ولدي ! " في إشارة إلى جيش الإنقاذ الذي دخل فلسطين ليحررها من اليهود ، حيث جمعت له تبرعات ، ومن هذه التبرعات ذهب النساء ، ولأن جيش الإنقاذ هزم ، والمهزوم تليق به السخرية ، فقد سرت بين الناس لا في فلسطين وحدها وإنما في الدول العربية المجاورة أيضا

قولة ساخرة تفيد أن أفراد جيش الإنقاذ كانوا يتصيدون العصفير بدلا من تصيد اليهود .

وبالرغم أنه ليس مطلوباً المطابقة بين النص الإبداعي والتاريخ ، ولكن لأن النص نص "سيرة" فإننا نلمس اختراقا ، فيه سر ، بين العرب الداخلين إلى فلسطين محاربين من جهة ! وبين الفلسطينيين من جهة أخرى . للوهلة الأولى يسخر النص من الاثنين ، لكن بالنتيجة وبالإمعان في النص الساخر ، يمكننا قسمته إلى شطرين ، شطر للسخرية من العرب محال إلى وقائع ثابتة ، فهم حاربوا ببنادق مكسورة ، وتصيدوا

العصافير بدلاً من العدو . أما السخرية الموجهة إلى الفلسطينيين ففيها هروب من " التشخيص " بمعناه الطبيّ ، وفيها هروب من وضع النقط على الحروف ، وفيها أيضاً مواربة في تحميل المسؤولية ، إذ يمكننا تبرئة هؤلاء الذين يعود إليهم ضمير المتكلمين " نا " ، وتحميل القادة العسكريين ومن يعود إليهم ضمير الغائبين " هم " المسؤولية .
وسيسأل الابن أباه غاصّاً بالكلام ، متخوفاً من بقاءهما هكذا ؛ بلا أرض ولا بيت :

– هل سنبقى ، إذن ، هنا يا لبي

تحت صفصافة للريح

بين السموات والبحر ؟

في التركيب اللغوي " بين السموات والبحر " إظهارٌ لغياب الأرض . وبإله من وضع أن يجد الإنسان فيه نفسه مطلقاً بين السماء والماء بلا أرض يحط عليها قدمه !!؟ . وزيادة على ذلك يشير ظرف المكان " تحت " والتركيب اللغوي المشتمل عليه "تحت صفصافة للريح " إلى حالة قلق ، كأن الابن يحسّ أن حاله كحال صفصافة في ربح شديدة ، أوراقتها ترفرف كأنها ستززع بعد قليل ، وجذع الصفصافة يتمايل حتى تكاد تنقلع جنوره ، وتحلينا هذه الصورة إلى صورة المتنبّي في قوله " على قلقٍ كان الريح تحتي " .

فماذا ستكون إجابة الأب على سؤال الابن المضطرب ؟ هذا السؤال الذي يمثل عنواناً للواقع المرّ .

– يا ولدي ! كل شيء هنا

سوف يشبه شيئاً هناك
سنشبه أنفسنا في الليالي
ستحرقنا نجمة اللثبَة السرمدية
يا ولدي !

كل شيء هنا سوف يشبه شيئاً هناك ، هذه الـ " هنا " والـ " هناك " ستكرر بصيغ مريرة في مواضع عدة في " لماذا تركت الحصان وحيداً " وستضمّن كلمات " هناك " دوماً مونلاً للحنين والافتقاد والغياب لأن " هناك " تعني الأرض التي يحتلها الغريباء ومستظلّ " هنا " موطن العذابات ، وعدم الرضا ، والمكان المؤقت . لنظر قوله في قصيدة " عندما يبتعد " (٨٥) وهو يُحمّل زائراً ثقيلًا من أفراد جيش العدو الذي يسكن بيّتهم بعد إجلائهم عنه :

وسلم علينا ، هناك ، إذا اتسع الوقت

ويمشي ثمانين متراً إلى

بيتنا الحجري ، هناك ، على طرف المسهل .

إذن بعد هذّة رودوس يقع الأب في اليأس المطبق متنبّئاً : أننا سنعيش الغربة سواء كنا " هنا " أو كنا " هناك " لأن الذين يعيشون " هناك " هم تحت تحكم الغريب بهم ويأرضهم ، وبالتالي لن تكون الأرض أرضاً ولا البيوت بيوتاً .

بمرارة ، وتوقع الشرّ يقرّر الأب أننا سنبقى بلا تغيير ، وسنظلّ نجترّ الذكريات نفسها والأفكار نفسها ، وأيضاً :

ستحرقنا نجمة اللثبَة السرمدية

يا ولدي !

الشبه في القاموس (٨٦) : نبتٌ شائكٌ له وردٌ لطيفٌ أحمر ، يشبه النجمة . وهو أيضاً للنحاس الأصفر ، ومن النجوم لا توجد نجمة يميل لونها إلى الأصفر المحمر إلا نجمة الصبح ، وهي " الزهرى " ، وهي أيضاً في أساطير كنعان والرافدين للربة " أنات ، وعشتار ، وعشتروت ... " ، فيصبح تأويل الصورة " متحرقة نجمة الشبه العرمية " هو : أننا سنظل في قلق الانتظار والترقب فتتواصل نهاراتنا بليالينا ، لنرى نجمة الصبح " الزهرى " متقلبين على شوك " الشبه " . الصورة مخايله وكثيفة وفيها إحالات إلى ما هو نفسي يوحى بالجروح ، ولها ارتباط بعنصر أرضي : النبتة الشوكية ، وبعنصر أسطوري : الزهرى ، أنات ، عشتار . وبعنصر لوني يأتي من انجاس الدم ذي اللون الأحمر بسبب انغراس أشواك الشبه ، اللون الأحمر لنجمة الصبح ولزهرة الشبه . وبعنصر وجودي : الاحتراق ، المماثل للاشتعال بالذكريات والتحسر والموت صبراً وانتظاراً .

بعد هذا النقل اليانيس يقول الصوت الشعري بلسان الابن وهو يُحسن كم هو المصير أسود وقاتم :

.. يا أبني خفف القول عني !

كان القول في النص رحي تضغط على صدر الابن ، لذا يشفق على نفسه ، طالباً من أبيه أن يزيح هذه للرحى بتخفيف الكلام . ويعود الأب إلى الغياب عن الوجود الحاضر ، متوجلاً مرة أخرى في مونولوج داخلي ، كأنه متوحد في حالة تفكير وتذكر عميقين ، غير مكترث إلى تمثلي الابن بتخفيف الكلام :

- تركت النوافذ مفتوحة

لهديل الحمام

- تركت على حافة البئر وجهي

تركت الكلام

على حبله فوق حبل الخزنة

يحكي ، تركت الظلام

على ليله يتنثر صوف انتظاري

تركت الغمام

على شجر اللتين ينشر سرواله

وتركت المنام

يجدد في ذاته ذاته

وتركت السلام

وحيدا ، هناك على الأرض ...

سبع مرات ترد صيغة الفعل " تركت " التي تؤثر إلى افتقاد وغياب ما بعده الأب روح حياته وذكرياته ، فهو ترك هناك " وجهه ، وكلامه ، ومنامه ، والسلام والحمام " ، وترك أيضا :

"نوافذ البيت مفتوحة ، و الليل يرتجف محتاجا إلى دفئه " . فالترك : تخلّ ، وابتعاد عن الـ " هناك " المترع بكل ما يحن إليه الأب ولن يبقى له " هنا " إلا الجسد ، وإلا ذهن مشغول ومعلق على جدار الذكرى هناك .

" تركت النوافذ مفتوحة لهديل الحمام " صورة بسيطة ، ليس فيها من المجاز ولا التحريض إلى كت الذهن للإحاطة ، سوى ما يثيره تصوّر

هديل الحمام جارياً أو هباتاً هبوب الرياح ، داخلًا من النوافذ إلى البيت ،
وسيكمل خيال المتلقي تصور البيت مملوءاً بالهديل ، لأن النوافذ دائمة
الضخ لهديل الحمام إلى الداخل : " تركت النوافذ مفتوحة لهديل
الحمام " .

"تركزت على حافة البئر وجهي" ، كيف يمكن التعرف " هنا " على
من ترك وجهه هناك ؟ وأي حنين يدفع الصوت الشعري إلى قول كهذا
؟ وأي أخيلة سيكملها المتلقي عندما يقرأ مثل هذه الصورة ، فإذا كان
الوجه مودع هناك ، فما الذي هنا ؟ . من كلمتين تسميان مستبين ماديين
حيتين هما " حافة البئر " و " وجهي " ترتسم صورة كأنما بين إطارين
، الإطاران هما الاسمان ، لما ما يقع بينهما فتكلمه مخيلة المتلقي لترسم
دلالات وصور شتى .

" تركت الكلام

على حبله فوق حبل الخزانة يحكي " .

ثمة هنا تصويرٌ للكلام ؛ للحديث ، كأنه من مادة مجدولة ، إحياءً بالتواء
الكلام على الكلام ، وكثرة التحادث والكلام الذي قيل ، وفي الموروث
الشفاهي في سوربة يقولون : " لم يلتو لسانني على لسانه منذ زمن
طويل ... " علامة على انقطاع الصلة .. ولنا أن نلاحظ في هذه
الصورة عملية التحويل الشعري للمُدرَك غير المادي " الكلام " إلى
جسم ومادة : " الحبل " .

"تركزت الظلام

على ليله يتنثر صوف انتظاري " .

هنا حدّان للصورة لاماديان ، ومن طبيعة الثنائية : " للظلمة والنور " ،
هما : الظلام ، والليل . وهما مفهومان زمنيان و " نظريان " يتعرّف
عليهما البشر من الأزل وإلى الأبد بالرؤية البصرية والتخييل الذهني
للظلام التام المفترض نظرياً . والنصّ يصغّر الظلام بالرغم من أنه
الأكثر تجريداً ، وهو الأوسع أيضاً ، ويكبر من الليل وهو أكثر قابلية
لتحصيل الخبرة فيه من قبل البشر . فيصوّر الصوت الشعري الظلام
جالساً أو معلقاً على الليل ، مقررراً ، متدنّراً بمزيج من مادة ملموسة :
" الصوف " ، ومن اسم لمعنى نفسي : الانتظار " تركت الظلام على
ليله يتدنّر صوف انتظاري " هنا تكمن البهرة التي تتوج هذه الصورة ،
فالمُضاف والمُضاف إليه " صوف انتظاري " من نوعين لا يُجمعان إلا
في الشعر ، كأن الظلام إنسان مقررراً يتدنّر بما يمكن أن يبعث فيه
الحرارة وهو : صوف الانتظار . وستخيلنا الصورة في رهج من
محاولتنا فهمها وإكمال ما لم نقله . فمن مرض لو برد أو خوف يتدنّر
الإنسان ، وقد تدنّر النبي من ثقل الوحي وخوفه من أنه جنّ " يا أيها
المدينّر قم فاننر " (٨٧) . فمن الأحقّ بالتدنّر من رهق البرد ، أهو
الظلام الذي من طبيعته البرد ؟! أم هو انتظار الأب الذي من طبيعته
الغليان والتعجّر ؟ . حقاً إننا سنعطف على الظلام المتروك على ليله
ونحن نحسّ ما به من مرض ، وسنفهم أن يتدنّر بصوف انتظار الأب
الحارّ !!!

"تركت الغمام

على شجر التين ينشر سرواله " .

نشر السر وال فيه اقتضاح وحميمية ، كان الغمام بعض أهل صاحب الصوت الشعري ، فإذا نشر الغمام حميميته على شيء مقدس ، هو شجر التين ، فإن جواً أكثر حميمية وقداًسة يربط الأب بالغمام . وللتلليل على القداسة التي تحظى بها شجرة التين ننقل من القرآن الكريم القسم " والتين والزيتون ... " (٨٨) ومن التوراة " جلوس إنسان تحت تينة من دلائل السلام والفلاح (٨٩) ثمة تخيل لصورة واقعية يرسم في ذهن من خلال المجاز والاستعارة في هذه الصورة ، فلنا أن ننصوّر الغمام هابطاً إلى وجه الأرض ، فيمسّ جزوه الشفيف شجر التين كأنه " ينشر سرواله " .

" وتركت المنام

يجتد في ذاته ذاته " .

الأولية التي رسمت هذه الصورة تماثل الأولية التي رسمت بها صورة : " تركت المنام على حبله .. " ففي الإثنتين حركة للتجديد الذاتي ، فالكلام على حبله يتجدد ، والمنام من ذاته يتجدد ، وفي الإثنتين أيضاً رغبة دفينة في ألا ينقطع الكلام ، لأن في الانقطاع بترٌ للصلة ، وهو ما يخوف الصوت الشعري الناطق هنا بلسان الأب نطقاً مهموساً ، فهو يريد لكلامه ولمنامه أن يظلا روحين حيتين تجوسان في الـ " هناك " ، ولأن الأب " هنا " فإنه يريد للمنام أن يتجدد من ذاته حفاظاً على الاستمرار والتواصل . وفي صيغة " يجتد ذاته من ذاته " إحالة إلى طائر الفينيق المتجدد من رماده ...

" وتركت السلام

وحيداً هناك على الأرض " .

أيضا لا يشعر الأب بالسلام إلا " هناك " ، وإذا ما كان السلام وحيدا ،
فلأن الأب هنا وليس " هناك " .

في هذه الصور السبع للتالية لسبعة أفعال بصيغة الماضي " تركت " ،
تؤلف مقطعا منسجما بواقعية " ميمية " موحدة ، تخلق وقعا موسيقيا
غنائيا مشحونا بالشحن ولوم النفس . ولأن في لماذا تركت الحصان
وحيدا " محاوررة وتفاعل مع الأسطورة ، فإن الصور السبع تحولنا إلى
الرقم ٧ المقدس في الديانات وفي الأساطير ، حيث ليام الخلق سنة وفي
سابعها انتظم الخلق لله . وإذا كان الله هو الحارس لخلقه وهو الذي لا
يغيب ، وإذا كان الرقم ٧ رقم تام مكتمل ، وكان البابليون يطلقون كلمة
واحدة على الرقم سبعة وكلمة " كل " فإن التارك للـ " كل " هو فاقد
لمعنى وجوده ، والأب فاقد لمعنى وجوده لأنه " هنا " في لبنان ، وليس
هناك ، حيث ترك الـ " كل " ، لذلك يقرر في النهاية العودة ليحرر "
كل " هـ ، ويرجع إلى " كل " هـ . إذ يسأل الابن أباه :

– هل كنت تحلم في يقظتي يا أبي ؟

فيجيبه الأب ، كالعادة ، جوابا كأنه رد لسؤال نابع من أعماق نفسه
المعذبة ، وليس جوابا على سؤال الابن اليقظ :

– قم سنرجع يا ولدي

الابن رأى دواخل نفس أبيه ترتسم على وجهه ، ورأى انطفاء الهمة
وهبوط الروح في كلماته الضائعة . رأى حال أبيه تتبدل وتوغل في
الضياح وهو يغوص في مونولوجه المومج ، فسأله : هل كنت تحلم في
يقظتي يا أبي ؟ .. " ياء " المتكلم في " يقظتي " أحال حالة اليقظة إلى
الابن ، بينما الفعل " تحلم " للمخاطب ؛ قال " تاء " فيه تحدث أن من

يقوم بالفعل هوالمخاطب ، وهذا يعني إحالة الحلم إلى الأب .
وبارتباطهما - ياء المتكلم ، وثناء المضارعة للمخاطب -
في سياق التركيب اللغوي " هل كنت تحلم في يقظتي يا أبي " رجعت
الصورة ، وانتقلت من صورة مرشحة لأن تكون عادية ، بل ومبتذلة ،
لأن عادية اليقظة كانت للأب ، أي لو كان التركيب كالتالي : هل
كنت تحلم في يقظتك يا أبي ؟ لكانت الدلالة فقيرة ذات بعد واحد ، أما
وقد حلم الأب في يقظة الابن ، فقد خالفت الصورة وتعددت دلالاتها .
والشعرية الحساسة وحدها قادرة بتحويلة بسيطة توجيه سير الصورة
إلى جهة غير متوقعة .

أنات الخاتنة أم لمحمود درويش (٩٠)

للشعر صلة عضوية بالأسطورة ، إذ ينبع كلاهما من تلك الخبرة الجمعية العميقة للغامضة الأتية من أولى الأفكار والتصورات التي راودت ذهن الإنسان البدائي والتي أنتجت النماذج الأصلية الأولى في تاريخ البشر . وما الشعر إلا تخييلٌ حديث للصور المترقصة في ذهن أوائل الجنس البشري ، وهذا لا يتقصه قيمته العليا وإنما يرده إلى أصله ، فالشعر يصدر عن بنية أساسية " نسق نظام " هي الميثة أي الوحدة الأسطورية في حالتها الخام ، وقد ربط " فراي " بين الميثة والطبيعة ، وانتهى إلى أربع ميثات ؛ ميثة واحدة لكل فصل من فصول السنة .

أنات محمود درويش في هذه القصيدة ، هي أنات الكتعانية ، وهي أصل إنانا السومرية ، وعشتار البابلية ، وهي إيزيس المصرية ، وأفرديت الإغريقية هي الإلهة الكلية الوحيدة للعصور الأمومية ، ربة كل شيء ، قبل انتصار الذكورية وخلق الإلهة المنكرة . أنات ربة الطبيعة ، التي ولدت للطبيعة ، وروحها هي روح الطبيعة ، أنات المنسجمة مع الطبيعة ، على عكس آلهة المراحل الذكورية التي ترى في الإله سيطرة على الطبيعة وفعلاً غاصباً لها .

محمود درويش يحنُّ إلى أيام أنات ؛ أيام كان الكل في انسجام ووحدة في حضن الأم الكبيرة للكون " أنات " :

" الشعر سلّما إلى قمره تعلّقه أنات

على حديقته ، كمرأة لعشاق بلا أمل ، وتمضي

في براري نفسها امرأتين لا تتصالحان :

هناك امرأة تعيد الماء للينبوع ،

وامرأة تفقد النار في الغابات ..."

نقول صلاة مرفوعة إلى أنات ربّة الطبيعة والخصب ودورة الزراعة
والنكثّر :

" سيدة النواميس الكونية ، أيها النور المشع ، يا واهبة الحياة وحبّية
البشر . أنت اعظم من كبير الآلهة أن وأعظم من الأمّ التي ولدتك . يا
مليكة البلاد الحكيمة العارفة ، يا مكثرة المخلوقات " (٩١).

وكان القمر قبل ظهور الديانات الذكورية مؤنثا ، وقد نظر إنسان
العصور الأمومية إلى القمر كأرض في السماء " كان أهل حرّان في
سورية يقولون إن الشعوب التي تعتقد بأنوثة القمر وتعبد في هذه الصفة
، تسلم قيادها للنساء ، أمّا الشعوب التي تعتقد بذكورة القمر وتعبد في
هذه الصفة ، فإن لرجالها الغلبة على نساها " (٩٢) هذا نصّ يوحى
بزمن التفكير فيه ، إنه زمن إزاحة الأم الكبرى وبدء انتصار الديانات
الذكورية . والنص للشعري الذي بين أيدينا يقول إن الشعر / الأسطورة
هو أداتنا وسلمنا إلى الأم القمرية " أنات " ، المعلقة كمرأة تطلّ على
حديقها " الأرض " - ليست أنات ربّة الأرض للمتوحّدة بها المخصبة
لها ؟ - لكنّ النص يثير فينا اللجب على أمّا القمرية باكرا ليوحى بما
نحن فيه من فقد للأمل " كمرأة لعثاق بلا أمل " ، وتبدو أنات في شغل
عما نحن فيه لأنها بطبيعتها كذلك أولا ، ولأنّ النص يريد إنقاذ غرضه
في الرثاء الفاجع لأبنائها ثانيا . فأنات تدير ظهرها لانتصار مع نفسها
المزدوجة الفصامية " وتمضي في براري نفسها امرأتين لا تتصالحان

: هناك امرأة تعيد الماء للينبوع ، وامرأة تقود النار في الغابات "
يتغلب تارة ذاك الجزء منها الخير المعطاء الزراعي ، وتارة يتغلب
جزؤها المدمر ، الفاني ، المميت " **امرأة تعيد الماء للينبوع ، وامرأة
تقود النار في الغابات "** .

في عصور لم يكن هناك إله خير معطاء وشيطان يتحمل عنه وزر الشر
، أي لم يكن هناك كائنات منفصلان يصارع بعضهما بعضا ، بل كانت
الأم الكبرى أنات هي الآلهة الوحيدة الكلية الكبرى ، كان من الطبيعي
أن يدمج الخير والشر ، نمو للزرع وموته ، النور والعمّة في هذه
الأم الكبرى . لذا يقول النص عن امرأتين أو روحين تتنازعان أنات " **امرأة تعيد الماء للينبوع "** وهي أنات الخيرة المفجرة للينابيع لتسقي
الزرع فيفتح وينمو ، ولها في التاريخ الكنعاني تمثال يحمل جرة ماء
في وضعية توحى أنها تسكب ما في الجرة على الأرض ، " **وامرأة
تقود النار في الغابات "** هي أنات الشريرة الحاملة الموت / النار إلى
النبات والتي لم تخلد بتمثال كالأولى لأن تفكير الإنسان الفطري أراد لا
شعوريا إزاحة صورتها الشريرة مثلما أراد تثبيت صورتها المعطاء .

انات للزراعة والخصب والحب والتكاثر هذه التي أورثت ابنها تموز
فيما بعد خصائصها الزراعية هي التي يستعيد نص محمود درويش
دينها أمام قهر الديانات الذكورية الظالمة للإنسان والقابضة الآن على
أرض كنعان ، أرض انات الأصلية .

يفصح الصوت القائل في القصيدة عن حيرة نفسية ويأس " **كمراة
لعتلى بلا لمل "** لا شك أن الوجوه التي تريد أن ترى نفسها في مرآة
كهذه لا بد وأن تكشف أنها وجوه تحتقن بالخيبة واليأس ، ويزيد من

الحيرة والاضطراب وفقدان الأمل أن أنات " تمضي في براري نفسها
/ امرأتين لا تتصالحان " . فالصوت القاتل في القصيدة أراد أشعره أن
يكون سلماً به يصعد إلى أنات المطقة في السماء ، وهناك يكتشف أنها
بلا أمل ، ويراهـا - رؤىة ، ورؤيا - تمضي متقلبة مع نفسها متلهية عنه
بشقيها ، شق الخير والزراعة ، وشق الشر والموت .

" أما الخيل "

فلترقص طويلا فوق هاويتين ،

لا موت هناك ولا حياة "

إنّ الحركة الموصلة إلى القمر / مرآة أنات ، بل أنات نفسها ، هي
حركة صعود بدلالة " للشعر سلّمنا إلى قمر تطفه أنات " وهنّ توحى
كلمة " سلّمنا " إلا بحركة صاعدة ؟؟ والصعود إلى السماء تحقق في
الميتولوجيا ، ومنها براق النبيّ ، وقد كان يراقه على هيئة فرس
مجنّحة ، من هنا يتوارد إلى الذهن تلك الخيل الراقصة فوق الهلوية "
أما الخيل فلترقص فوق هاويتين ، لا موت هناك ولا حياة " .
الخيـل ارتقت سلّم الشعر إلى أنات ، لكن أنات لم تلتفت إليها ، ولم
تمنحها نظرة الرعاية ، لأنها كانت متصارعة مع نفسها ، تاركة الخيل
الطالبة للرعاية في الحب والخصب والتكاثر معلقة هناك ، تتراقص
مبهلة رجلا برجل ، لا تتقدم ولا تتأخر ، فوق هاويتين ، إن تقدمت
سقطت في هاوية ، وإن تأخرت سقطت في هاوية ، فلا مناص من
التراقص في المكان "أما الخيل فلترقص فوق هاويتين ، لا موت هناك
..... ولا حياة " . يتضمن فعل الأمر " فلترقص " اضطراباً وحيرة ،
ويزيد الحيرة مرارة إحساسنا أن الصوت القاتل يدعو على نفسه بالبقاء

صعود أنات " إنانا ، ننخرساج ، عشتار " السومرية والبابلية من العالم السفلي ، من عالم الموت ، إلى وجه الأرض ؛ عالم الخصب والزراعة والحب ، كما يعيد إلى أذهاننا هبوط أنات إلى عالم الموت ، العالم السفلي ، الذي لا تخرج منه إلا بعد أن تُفسل وتُضح بماء الحياة .

انات

انا لريكما معا ، حبا وحربا ، يا أنات

فإلى جهنم بي لحبك يا أنات

هنا يخرج الصوت القاتل عن " سرديته " الشعرية إلى المخاطبة ، فهو يخاطب أنات خطاب المتعبد الداعي ، لكنه يوحى لنا كآته ينظر في عيني أنات " انا لريكما معا ، حبا وحربا " وفي هذا إيحاء بتقرب المتعبد من معبودته . إنه يريد أنات كلها ، بخيرها وحبها وخصبها ، بشرها والموت الذي تحمله . وكأن صبره ينفذ ويأسه يطفح وهو يقول لها " فإلى جهنم بي ... " فكأنه يقول لها أريدك حتى لو أخذتني إلى جهنم ، وجهنم هي التعبير الإسلامي عن العالم السفلي الرغبة في أنات حتى لو أنت في النهاية إلى جهنم ، ليست سوى اندفاع النزق لمصاب بالحصر ، لأنه بعد تهوره في إيداء الاستعداد للذهاب إلى جهنم برفقتها يقول : " لحبك يا أنات " والحب صنو الحياة وضد الموت ، هو يريدنا إذن في حالها الأول ؛ أنات الخصب والحب والزراعة . وأنات في الأصل الأسطوري إلى جانب كونها إلهة للحب والخصب ، فإنها إلهة للحرب والمعارك ، شجاعة تغشى الوغى مع عبادها لتتصرهم على أعدائهم ، فتمثلها بعض الأعمال الفنية مدججة بالسلاح ، واقفة على أسد متوثب (٩٤) لكن أن يريد الصوت الداعي في القصيدة شيئا ،

على برزخ بين الموت والحياة ، كانه يندب حظه عندما يكتشف حقيقة
انشغال أنات ، فيحمل كلمة " فلترقص " ما في نفسه من خيبة وخذلان .

وقصصيتي زبد للالهات وصرخة الحيوان

عند صعوده للعالي

وعند هبوطه للعاري : أنات !

لنا لربكما معا ، حبا وحريا ، يا أنات

قلبي جهنم بي أحبك يا أنات

في بدء القصيدة كان للشعر ميزة التحول إلى سلم للصعود ، وما هو
الشعر يظهر بميزة الكشف والرؤية الوجودية : " وقصصيتي زبد للالهات
وصرخة الحيوان . عند صعوده العالي وعند هبوطه العاري " .
فالقصيدة هي ذاتها لهات وصراخ الحيوان في صعوده في معارج
السماء وهو يكتسي أملا بالحب والخصب ، وهي أيضا لهاته وصراخه
في هبوطه عاريا من الأمل غاطسا في اليأس والخيبة صنو الموت .

كثيرا ما تصوّر أنات في اللقى الأثرية وهي تركب حيوانا وتبسط
ذراعيها على حيوانات ترعى أو تلهو من حولها ، لتوحى أنها ربة وأم
الحيوان . ولكلمة " الحيوان " إضافة إلى شمولها أنواع الحيوان في
القاموس معنى الحياة (٩٣) . فإذا وضعت كلمة " الحياة " مكان كلمة
" الحيوان " ، نقرأ المقطع بالشكل التالي : " وقصصيتي زبد للالهات
وصرخة الحياة ، عند صعودها العالي ، وعند هبوطها العاري " . حقا
أليست الصرخة بدء حياة المولود ؟ أليست هي نهاية حياة الإنسان ؟
فهو يصرخ ويزيد عندما يولد ، ويصرخ ويزيد عندما يموت . ولنلاحظ
هذا التقابل الضدي بين " الصعود " و " الهبوط " الذي يعيد إلى أذهاننا

وأن تكون أنات فعلاً مثلما يريد شيئاً آخر !! والجواب تُخلطه إلى خلفية المسرح جوقة تتشد :

وأنات تقتل نفسها

في نفسها

ولنفسها

وتعيد تكوين المسافة كي تمر الكائنات

أمام صورتها البعيدة فوق أرض الرافدين

وفوق سوريا

للجوقة في المسرح وظيفة إبراز الخلفية التي تجري أمامها الأحداث ، ولن نفهم الأحداث جيداً إن لم يُصنع مشاهد المسرح إلى ما نقوله الجوقة ، ولم يخترع المسرحيون الأوائل للجوقة وإنشادها وصوتها الجماعي هكذا لله باله ، إنما لأن الصوت الجماعي يعيد إلى الذاكرة الجمعية صوت المجاميع المتعبدية في بدء التاريخ . النصّ وقائله في أواخر الألفية الثانية بعد الميلاد ، بينما الربة أو الآلهة المرتجى منها أن تُسعف وتعاود الظهور فات عليها في التاريخ أربع آلاف سنة ، لذا يأتي هذا الصوت ، كما لو كان صوت الجوقة المنشدة الراثي لأنات في الدهور المنقضية : "وأنات تقتل نفسها ، في نفسها ، ولنفسها ، تعيد تكوين المسافة كي تمر الكائنات ، أمام صورتها البعيدة فوق أرض الرافدين ، وفوق سوريا . وتكتمر الجهات بصولجان اللاتورد وخاتم العذراء " . سيكون تأويل التركيب اللغوي : "وأنات تقتل نفسها في نفسها " مطابقاً للأسطورة ، لبيست أنات آلهة الخصب والزراعة ؟ وهي التي تخصب في أوان النبات والربيع ، وتموت منحدره في العالم السفلي في

أوان الموت والخريف ، فإذا قتلت أنات " نفسها في نفسها " فهو أمر مفهوم لأنها بطبيعتها آلهة شاملة ، منها يأتي الخصب ونمو الزرع ، ومنها يأتي الموت ويباس الزرع ، أما أن يضاف إلى هذا التركيب اللغوي كلمة " ونفسها " ففي ذلك الجديد على مقولة الأسطورة . لماذا يقول الشاعر هذا القول تزيّداً على الأسطورة وهو ما نفهم منه أنانية ونرجسية أنات واكتفاءها بذاتها ، أو إيثارها لذاتها وعدم رغبتها في أن يكون قتلها لنفسها إلا لنفسها ، هذا ما سيوضح في نهاية القصيدة عندما " **تخلق نفسها ، من نفسها ، ونفسها . وتطير خلف مركب الإغريق ، في اسم آخر** " هذا ما نقوله القصيدة .

ثمة دلالة أساسية في الأفعال المضارعة لقول الجوقة المفترضة ، كان الحديث عن أنات معاصرة ؛ لا تزال ، وليست أنات المودعة في الأسطورة " **وانات تقتل نفسها ، في نفسها ، ونفسها وتعيد تكوين المسافة كي تمر الكائنات أمام صورتها البعيدة فوق أرض الرافدين فوق سوريا . وتتمر الجهات بصولجان اللاتورد وخاتم العنقاء !** " . تقتل ، تعيد ، تمر ، تأتمر ، كان أنات تحاول الفعل ، فهل تفعل !! إنها رغبة الصوت القاتل في القصيدة في أن تعيد أنات خلق ودمج تلك الأرض الممتدة من وادي الرافدين إلى المتوسط . ولأن أنات في الأصل الأسطوري هي الأم الكبرى ؛ هي الأرض ، هي أم لكل الكائنات ، فإن الصوت القاتل يريد أن تتجلى لتعيد تكوين المسافة " الأرض " في دمج سوريا وأرض الرافدين ، حيث موطنها الأصلي ، وحيث دان لها السومريون والبابليون والآشوريون والكنعانيون وهم سكان هذه الأرض " المسافة " لكن ثمة تركيب لغوي يفصح أن أنات باتت بعيدة

وقد لا تفعل ، هو " صورتها البعيدة " . فكيف تفعل وهي البعيدة ؟
كيف تفعل وهي لم تعد حقيقة وواقعاً بل صورة " ؟! الرغبة في ظهور
أنات عائدة بصولجانها اللازوردي وخاتمها العذري " وتلتزم الجهات
بصولجان اللازورد وخاتم العنقاء " ستكون مفهومة تماماً ،
فالصولجان اللازوردي يرمز إلى القدرة على الخلق ، وإعادة التشكيل ،
وانصياع الجهات ، وسنرى أنها رغبة للضائع الذي يرى كل الجهات
تدفعه إلى الضياع ، فليس أجمل للضائع من حلم يريه آلهته تحمل
صولجانها وتشير للجهات فتطيعها الجهات . لكن التعبير الملحق
بالصولجان : " وخاتم العنقاء " له تأويل آخر .

في أصل الأسطورة وصف لأثات " عشتار البابلية " قبل أن تهبط إلى
العالم السفلي يرد فيه ذكر الصولجان والخاتم من ضمن مستلزمات
الإلهة المقدمة على حدث جال :

" شنت إلى وسطها ألواح الأقدار السبعة . وعلى رأسها وضعت تاج
السهول فمن محياها يشع الألق والبهاء ويدها قبضت على الصولجان
اللازوردي وجيدها قد زين بقدر أحجار كريمة وعلى صدرها ثبتت
جواهر متلألئة وكفها قد رصعت بخاتم ذهبي " (٩٥) أنات للآلهة
الخصب والحب ، وهي البغي المقدسة . والخصب والحب والزراعة
كلها لا تثير في النفس تصور هذه الأم " عذراء !! " لماذا إذن هذا
التعبير " خاتم العنقاء ! " ؟ وهو تعبير يرد في القصيدة ، كما يرد في
الأسطورة !! إنها الرغبة في عودة بكر لأثات ، عودة أولى ، لتعيد
الخصب من أوله ، وهي رغبة للصوت القائل في اقتضاض مُخصب
جديد . ثم ليست أنات " عشتار ، أيزيس ، أفروديت ... " هي " تعامة

" الأقدم من كل الأمهات ، باعتبارها الإلهة الأقدم والأم الكبرى التي ولدت الكون ، ليست هي العماء والظلمة الأزلية والأقيانوس المائي بلا سطح أو قرار ، الرحم المظلم الخصيب الذي ولد الكائنات والكون ؟ أنات " تعامة " كانت ولا شيء معها ، قيومة بذاتها ، مكتفية بنفسها . وكانت عذراء لأنها ابتدأت الكون من خصبها الذاتي دون معونة من مبدأ ذكوري مشارك لها أزلهها ، فتولدت عنها الموجودات كما يتولد النور من مصدر الاحتراق . ولهذا رمزت " ميثولوجيا الشعوب بشكل الحية التي تعض ذيلها ، دلالة الاكتمال الأزلي للمطلق " (٩٦) ، مشكلة من جسدها دائرة مغلقة مكتملة مكتفية كالخاتم " خاتم العذراء " .

لا

تتأخري في العالم السفلي . عودي من هناك

إلى الطبيعة والطباع يا أنات !

جئت مياه اللبن بعدك ، جئت الأغوار

والأنهار جئت بعد موتك . والدموع

تبخرت من جرّة الفخار ، وانكسر الهواء

من الجفاف كقطعة الخشب . انكسرنا كالسياج

على غيابك . جئت للرغبات فينا . والصلاة

تكلمت . لا شيء يحيا بعد موتك . والحياة

تموت كالكلمات بين مسافرين إلى الجحيم .

" لا تتأخري في العالم السفلي . عودي من هناك ، إلى الطبيعة

والطباع " . مرة أخرى يخرج الصوت القاتل في القصيدة عن سرديته

ليخاطب أنات خطابا فجائعا ، معتداً بمظاهر وصور الجذب والموت

بسبب غيابها . فهو يتمنى عليها بدعائه الحارّ الا تتأخر وان تعود ، لأن الطبيعة بحاجة إليها ؛ كذلك فكر الأولون بالهتهم وهم يرون النبت والزرع يتوي ويموت في الخريف والشتاء ، فعملوا موت النبتات برحلة أنات إلى العالم السفلي ، الزرع يموت لأن أنات غائبة هناك في عالم الموت ، والطبيعة تموت فيها مظاهر الحياة عندما تغيب أنات " جفت مياه النهر بعدك ، جفت الأغوار والأنهار جفت بعد موتك . والدموع تبخرت من جرة الفخار ، وانكسر الهواء من الجفاف كقطعة خشب . تكسرتنا كالسايح على غيابك . جفت الرغبات فينا والصلاة تكلمت . والحياة تموت كالكلمات بين مسافرين إلى الجحيم " هاهنا يرد " الموت " ثلاث مرات ، مرتان بصيغة اسمية " موتك " ، ومرة واحدة بصيغة الفعل " تموت " . ترتبط بالصيغة الاسمية " موتك " صفات أنات ، إذ تجف المياه عندما تغيب لأنها آلهة الينبوع والمطر المخصب ، وكذلك تجف الرغبات في الناس " جفت الرغبات فينا " لأنها آلهة الجنس والحب ، وتموت الكائنات الحية " لا شيء يحيا بعد موتك " لأنها الأم الكبرى ؛ أم لكل شيء حي . بينما ترتبط حياة الناس بالفعل " تموت " وهو فعلٌ مضارع يعني الحاضر والمستقبل القريب لأن موت للناس هو الأكثر إلحاحاً وضغطاً على ضمير الصوت القتال : " والحياة تموت كالكلمات بين مسافرين إلى الجحيم " في الأصل الميثولوجي السومري كانت تعامة " أنات السومرية " هي المياه الأولى ، والهوى الأولى ، وفي جوفها ورحمها المائي ولدت الآلهة الذكورية ومن جسد أنات " تعامة " المائي المقتول صنع الآلهة للذكور السماء والأرض . إذن

بغياب هذه الأم ، الهوى الأولى ، تجف الينابيع ، وتجف الأغوار والأنهار ، فهي هي المياه .

يستخدم النص الفعل " جفت " لمياه الأغوار والأنهار والآبار ، أي كل المياه ، بسبب غياب أنات في العالم السفلي ، ويستخدم الفعل ذاته " جفت " للتعبير عن العجز الجنسي وانعدام

الخصب " جفت الرغبات فينا " . ذاك " الماء " المخصب للنبات والزرع ، وذا " الماء " للمخصب الجنسي لدى البشر . وللتدليل على خسران الحياة بغياب أنات يهول النص ، ويجعل الجفاف يصيب كل شيء حتى " **الدموع تبخرت من جرة الفخار ، وانكسر الهواء من الجفاف كقطعة الخشب ... والصلاة تكسرت** " إنها صور تدخل العلوم في الصورة الشعرية : الدموع تتبخر ، والهواء ينكسر ، والصلاة تنكسر . ولم يأت تعبير " جرة الفخار " هكذا !! اعتباطاً أو بمصادفة فما دام عنوان القصيدة " أطوار أنات " ، فإن أنات مُثلت في الحضارات القديمة أيضاً وأيضاً بالجرار الفخارية عندما اخترع الإنسان الفخار وصنع منه الجرار ، ذلك أن الجسد الأنثوي هو أشبه ما يكون في وقت خصبها بالجرة ، وجسد أنات الأنثى الكونية هو الجرة التي تحتوي على الحياة ثم تطلقها نحو الخارج ، وقد صنعت الجرار على هيئة جسد أنثوي مُغطى بعدد هائل من الأكداء والحلمات رمز العطاء (٩٧) . هذه الصور الثلاث " **الدموع تبخرت من جرة الفخار** " و " **انكسر الهواء من الجفاف كقطعة الخشب** " و " **الصلاة تكسرت** " يأتي سرّ إيهارها من ارتباطها بما هو عميق في نفس الإنسان ، بما هو منقول من الذاكرة الجمعية ؛ ذكرى عبادة أنات المصوّرة بأشكال جرار الفخار في "

الدموع تبخرت من جرة الفخار " ، ومن خبرة تتراكم سنة بعد سنة منذ خلق البشر ، من خلال الدورة للزراعية في " وتكسر الهواء من الجفاف كقطعة الخشب " ، ومن ما هو ديني يمتلئ خيبة من تبدل الأديان وتبدل الدول في " والصلاة تكلمت " . ولنتذكر أن الجرار آتية تستخدم لحفظ الأنبياء ولتخزنها حتى يحين لزومها ، فإذا كانت الدموع وهي علائم الحزن والفجعة قد ملأت الجرة وحفظت فيها وظلت فيها حتى تبخرت ، فإن الصورة تعطينا تصوّرًا عن مأساة تتوالد وتتوالد إلى ما لا نهاية . كم وكَمْ من الحزن اعتمل في نفس الصوت القائل حتى ملأت نموعه جرة ؟!!! وكَمْ من الزمن مرَّ عليها إلى أن تبخرت وجفت وهو ينتظر عودة أنات ؟! أمّا أن يتكسر الهواء وهو لزوم الحياة ، من شدة جفافه ؛ كالخشب ، فإنه يثير في أنفسنا تصوّر إلى أي حدّ يتعب صاحب الصوت ، وهو يحسّ شهقة الهواء في قصباته ورنثته جافة كقرمة خشب ناشفة . وللصورة الأخيرة المكوّنة من كلمتين فقط إثارة غير عادية " والصلاة تكلمت " إذ كيف لنا أن نتصور الصلاة وهي اسم لمعنى شامل يدل على طقوس معينة أن تخضع لقوانين الطبيعة ، فتتكلم . والتكلم تعبيرٌ مُماثل للموت ، فالعضويات الميّتة منذ مئات الألوف من السنين تحافظ على شكل خالٍ من الروح بالتكلم ، بينما تتحلّ كلّ مكونات جسمها ؛ فالصلاة إذن باتت شكلًا بلا روح .

بعد أن يحيط النصّ بما حدث بسبب غياب أنات ، يعيد تكثيف وتلخيص الحاصل في صورة بسيطة لها حدّان كطرفي معادلة يفصل بينهما ما يعادل إشارة المساواة (=) وهو كاف التشبيه " ك " : " والحياة تموت [ك] الكلمات بين مسافرين إلى الجحيم " ونعجب من بُعد التشبيه بين

حياة تموت وكلمات تتخادم وهي تُلَفِّظ بين مسافرين إلى الجحيم ، لكنّ عجبنا يزول عندما نلحظ العلاقة البعيدة ، لكن الواحدة في جوهرها ، فالحياة تموت لأن أنات غائبة في العالم السفلي ، وكلمات المسافرين تموت أيضاً لأن صاحبها ذاهبان إلى العالم السفلي .

نلاحظ على امتداد المناجاة في مخاطبة أنات أن النصّ استخدم صيغ الأفعال بصيغة الماضي ، كانّ نزول أنات إلى العالم السفلي قد مضى عليه زمن طويل ، زمن قحط منيد ، يماثله في التاريخ انكسار هذه الأرض ، أرض الكنعانيين ، أمام الغزاة ، وجذبها غير المنجب . لاحظ ، صيغ الماضي " جفت مياه البحر ... جفت الأغوار والأنهار جفت ... والدموع تبخرت .. وانكسر الهواء ... وانكسرنا كالسجاج ... جفت الرغبات ... والصلاة تكلمتْ .. " جفت ، تبخرت ، انكسر ، انكسرنا ، تكلمت ، كلها أفعال ماضية .

لكنّ عندما أراد النصّ إعطاء الخلاصة المزدحمة بالإلحاح وبإظهار الفاجعة في تجليها الأقصى في محاولة لتنبية أنات وإثارتها لتعود ، فقد استخدم الفعل المضارع ، لأن المراد هو أن تعود أنات الآن الآن " **لا شيء يحيا بعد موتك . والحياة تموت كالكلمات بين مسافرين إلى الجحيم** " يحيا وتموت ، فعلان مضارعان يحصل فيهما الموت الآن وهو ما يجعل الفاجعة مستمرة . والفعالان المضارعان " يحيا وتموت " اللذين يحملان معنى التقابل الضدي ، كلاهما ، وفق سياق الكلام " موت " ، كلاهما موت مستمر في الحاضر ، إذ لا يوحى التركيب الذي يخصّ الحياة في الفعل يحيا " **لا شيء يحيا بعد موتك** " إلا بالموت .

للمرة الثالثة ينقطع السرد في النص ، ليدخل الصوت القائل في بؤرة الضوء ، كما في المسرح ، مناجياً أنات الغائبة ، والتي لا أحسُّ لها صوتاً ولا فعلاً في زمن المناجاة ، رغم إلحاح ذلك المحاور الواقف على خشبة مسرح الحياة في القرن العشرين للميلاد ، وسنعرف في نهاية القصيدة أن أنات لم تسمع وإن تسمع مناجاة مُتعبِها :

فيا أنات

لا تمكثي في العالم السفلي أكثر ! ربّما
هبطت إلهات جديّات علينا من غيابك
ولم نلتنا للمراب . وربّما وجد الرعاة
الماكرون إلهة ، قرب الهباء وصنقها الكاهنات
فلترجعي ، ولترجعي أرض الحقيقة والكناية ،
أرض كنعان البدائية ،
أرض نهديك المشاع ،
وأرض فخذيك المشاع ، لكي تعود المعجزات
إلى أرحا ،

عند باب المعبد المهجور

يُلفت النظر في التركيب اللغوي " فيا أنات لا تمكثي في العالم السفلي
لكثر " مماثلته للتركيب المناظر له في المناجاة الثانية السابقة : " لا
تتأخري في العالم السفلي " . في المناجاة الثانية حيث تدخل " لا "
الناحية على الفعل المضارع " تتأخري " : " لا تتأخري " التحسيس أن
انات نزلت لتوّها أو منذ قليل إلى العالم السفلي ، أمّا في المناجاة الثالثة
فإن " لا " الناهية الداخلة على فعل مضارع أيضاً " لا تمكثي " فيه

التحسيس أن أنات بقيت طويلا في العالم السفلي ، وهو لا يريد لها أن تمكث أكثر . غاية ورغبة الصوت القائل في المناجاة الثانية هي عودة أنات إلى وظائفها التي خربت بعدها " لا تتأخري في العالم السفلي . عودي إلى الطبيعة والطبيع يا أنات " أما غايته ورغبته في المناجاة الثالثة فهي الخوف من استبدالها بإلهة أخرى وهذا ما يرفضه : " لا تمكثي في العالم السفلي أكثر / ربّما هبطت إلهات جديدات علينا من غيابك وامتلئنا للسراب " إذن غياب أنات الطويل أوجد احتمال النكوص عن عبادتها إلى عبادة إلهات أخرى ، ويصرّح الصوت القائل بعدم رغبته بأي إلهة جديدة في قوله " وامتلئنا للسراب " وهو ما يعني أن أيّ دين جديد هو سراب ، والسراب مخادع وغير حقيقي . يشير حرف الجرّ " من " في ربّما هبطت إلهات جديدات علينا من غيابك وامتلئنا للسراب " إلى تحميل أنات مسؤولية الاتحراف الذي قد يحصل باتباع إلهة جديدة ، إذ كان يمكنه القول " في غيابك " بدلا " من غيابك " لو كان المعنى المراد يعاكس ما يريد قوله من إن غيابك يا أنات قد ينزل علينا إلهة مخادعة غير حقيقية . تحميل الربة المسؤولية تحريض لها أن تدفع عن نفسها مسؤولية انحسار الحقيقة فتظهر من جديد عائدة إلى وظائفها . ويستكمل النصّ خوفه من الاتحراف " وربما وجد للرعاة الماكرون إلهة ، قرب الهباء وصنقعتها الكاهنات " فمن هم هؤلاء الرعاة الماكرون المدانون من قبل الصوت المناجي ؟ مدانون لأن النصّ يوحي من خلال كلمتي " السراب " و " الهباء " بقيمة سلبية للإلهات الجديدات ، وماكرون لأنهم يريدون استبدال أنات بغيرها ، وفي كلّ الأحوال يختنق الصوت القائل برعبه خوفاً على أنات وغيابها المتصل

مرة أخرى من هم هؤلاء الرعاة الماكرون ؟ ولماذا وحدهم " الذكور " في هذا الجو العابق بالأوثى والصيغ اللغوية المؤنثة ؟ نحن نعتقد أن الشاعر الذي مجدّ إلهة الأمومة أنات تمجيدا مميّزا سلوى فيه بين أنات الإلهة الكتعانية والأرض الكتعانية وصل إلى نقطة حرجة عندما وعى ورأى أنات وعبادتها تستبدل باللهة " ذكورية ، يهوه مثلا " ، ورأى أرض كتعان تُغتصب ويستبدل اسمها . الصوت القاتل في القصيدة ينتصر لإلهة تتحد مع الطبيعة ، وتتسجم معها ، جسدها هو الطبيعة ، روحها هي روح الطبيعة ، ويقف على الضدّ من إله يريد السيطرة على الطبيعة ، ويقف على الضدّ أيضا من لاديان ترى الطبيعة مخلوقة لإله ذكر يمسك بزمامها ويفعل بها ما يريد ، هذا الإله الذكر انتصر في التاريخ على أنات الأنثى ، ونصر شعبه في احتلاله واعتلاله أرض كتعان . إذن الشاعر يوعيه أو لا وعيه دخل الحرم ، الحرم الديني للاديان اللاحقة التي انتصرت على الديانة الأمومية ، وهو يوعيه أو لا وعيه تحايل على الحرم الديني ، أو حاول تجنبه إما خوفا ، أو إزاحة لمنّ المقتس لللاحق لليهودية ، فاستمر في الصياغات اللغوية الأنثوية للإلهات : " رَئِمَا هِبَطَت إلهات جديّدات علينا من عبياك وامتلئنا للمراب . ورَئِمَا وجد الرعاة الماكرون إلهة ، قرب الهباء وصنقفتها لكاهنات " لو أن الإلهات في هذا المقطع بُنِيت باللهة ذكور لولج المعنى في منطقة الوضوح والمباشرة ، وعندئذ سيكون الصوت القاتل قد قفز في قلب آتون الحرم الديني ، فربّما أصيب الصوت للقاتل بالخوف على قولته ألا تفهم فهما شعريا ، لو ربما أصيب بالخوف على بعض هويته فأحجم وجبن ، فاستمر في الصياغة الأنثوية السليمة العقبة !!!

فلترجعي ، ولترجعي أرض الحقيقة والكنائية ،

أرض كنعان البداية

أرض نهديك المشاع ،

وأرض فخذيك المشاع ، لكي تعود المعجزات

إلى أريحا .

"لكي تعود المعجزات إلى أريحا ! " لأريحا في العهد القديم رجع المدينة العدوّة التي يجب أن تُسحق ، فهي أول مدينة كنعانية هاجمها الإسرائيليون غرب الأردن ، حيث أرسل يشوع جواسيس من الإسرائيليين أخفّتهم راحاب الزانية . وحسب التوراة فإنّ الاستيلاء عليها وقتل أهلها جاء عبر معجزة . إذ طاف الإسرائيليون بالمدينة مرّة في اليوم لمُدّة ستة أيام ، وفي اليوم السابع طافوا حولها سبع مرّات ، وضربوا بالأبواق وهتفوا عالياً فسقطت أسوار المدينة ، ونجح الإسرائيليون جميع سكان أريحا حتّى الحيوانات ما عدا راحاب الزانية (٩٨) . في المقابل ، لأريحا / التاريخ المكتشف حديثاً أكبر مُعجزة زراعية للبشر ، إذ كانت هي وتل المريبط والتل الأسود قرب تل أبيب في سوريا أول مواقع الزراعة المنظمة في التاريخ ، وأريحا تظهر كقرية مكتملة منذ ٨٣٥٠ عام قبل الميلاد ، وسورها أول سور في العالم يُبنى حول مدينة . حقّ النص إذن أن يخاطبها كسيدّة للمعجزات ، وهو يريد أريحا المعجزة الزراعية النافية لأريحا راحاب الزانية ، لأن خطابه موجّه إلى أنات إلهة الزراعة : " فلترجعي ، ولترجعي أرض الحقيقة والكنائية ، أرض كنعان البداية ، أرض نهديك المشاع . وأرض فخذيك المشاع ، لكي تعود المعجزات إلى أريحا " .

غاية وقصد الدعاء أن تعود أنات من العالم السفلي ، وأن تعيد أرض كنعان الموصوفة في النص بأرض الحقيقة والكنية ، وبأرض البداية ، لأن ما لحقها من زيف بإقامة دولة إسرائيل الأولى " ٧٠ سنة " ودولة إسرائيل الثانية " ٥٠ سنة " على جزء من أرض كنعان لا يلغي تاريخاً من اثنتي عشرة ألف سنة ، ظلت فيها أنات ربة ، وظلّ الكنعانيون فيها شعباً ، وظلت الأرض باسمهم : أرض كنعان ، ولكي تكون أرض الحقيقة يجب أن تكون أرضاً كنعانية . وليبقى للربط بين أنات والأرض ربطاً لا ينقسم ، بل وحدة وتوحداً يُسمى النصُّ هذه الأرض بـ "أرض الحقيقة والكنية ، أرض كنعان البدئية ، أرض نهديك للمشاع ، وأرض فخنيك المشاع " مانحاً أرض كنعان صفات أنات . النهدين / المشاع دلالة على المنح والعطاء والأمومة المضحية . والفخنين / المشاع دلالة للحب والخصب .

.... لكي تعود المعجزات

إلى أريحا ،

عند باب المعبد المهجور لا

موت هناك ولا حياة

فوضى على باب القيامة . لا غد

يأتي . ولا ماضٍ يجيء مودعاً

لا تذكريات

تطير من أنحاء بابل فوق نخلتنا ، ولا

حلم يسامرنا لنسكن نجمة ،

هي زرّ ثوبك يا أنات .

"لكي تعود المعجزات إلى أريحا ، عند باب المعبد المهجور ... فوضى
على باب القيامة " إن كانت أريحا الآن تحت الاحتلال ، فهي كمدينة
للزراعة ، وربتها غنبة هاجرة ، تسودها الفوضى ؛ فوضى حالية ؛
فوضى في زمن كتابة القصيدة ، كالفوضى التي أحدثها " جدعون " أحد
أنبياء إسرائيل الذي اعتمدت " نبوته !!! " على هم مقام " بل " وقطع
الحرشة المقدسة المكرسة للآلهة " مديان " الكنعانية ومنها أنات ،
ولنستذكر أن بعلا هو أيضا إله زراعي ، وكان يعبد من قبل الكنعانيين
برفقة أنات ، ولأن بعلا تال لأنات في زمن التاريخ ، فإن أنات هي التي
أعطته بعض خصائصها الزراعية كما أعطت ابنها تموز ، فأنات هي
الأصل ، وما حرق جدعون للحرشة المقدسة إلا حرق للزراعة وربتها
أنات " عند باب المعبد المهجور ، لا موت هناك ولا حياة ، فوضى
على باب القيامة . لا غد يأتي ولا ماض يجيء مودعا " . في القرآن "
أرأيتم إن جعل الله عليكم الليل سرمدا إلى يوم القيامة من إله غير الله
يأتيكم بضياء " (٩٩) . هكذا الله في الإسلام ، حاكم كل شيء ، بدونه
لا ليل ولا نهار . الفارق بين الله في الإسلام وبين أنات - حسب النص
- هو أن الأخيرة عندما تغيب يحدث الاضطراب ، اضطراب زراعي
زمني يعتبر عنه النص بـ " لا موت هناك ولا حياة .. لا غد يأتي ولا
ماض يجيء مودعا " غياب أنات توافق مع دورة الزراعة ، مع دورة
القمر ، ومع دورة الزهرة ، إنه غياب ينسجم وتبدلات الطبيعة . بينما
الله في الإسلام باق لا يغيب ، متعال ، أزلي ، فقال ، هو من يقلب
الطبيعة ، وهو الذي يميت الزرع ويحييه بإرادة منه ، وهو ليس متوحدا
بالطبيعة كما أنات ، وإتما هو متوحد بذاته ، قيوم لا يزول ، وهو الذي

أبى أن تُلحق به آلهة العرب الأوثوية اللات والعزى ومناة ، راداً على العرب إلهاتهم ، رافضاً شفاعَةَ تلك الإلهات المؤنثة : " أفرأيتُم اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى ألَكم الذَكر وله الأُنثى ، تلك إبنُ قسمة ضيزى ، إبنُ هـي ! لا أسماء سميتُموها أنتم وأباؤُكم ... " (١٠٠) .

وكان الوحي قد لام النبيّ على ما ألقاه الشيطان في قلبه حسب " ابن الأثير " حيث قرأ الآية بالصورة التالية " أفرأيتُم اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى تلك الغرائيق العلى وإن شفاعتهن لَترتجى " (١٠١) .

سنجد أن الصور التالية " **لَمَّا الْخَيْلُ فَتَرَقَصَ فَوْقَ هَامُورَيْنِ ، لَا مَوْتَ هُنَاكَ وَلَا حَيَاةَ** " " **عِنْدَ بَابِ الْمَعْبَدِ الْمَهْجُورِ . لَا مَوْتَ هُنَاكَ وَلَا حَيَاةَ** " . **لَا غَدَ يَكُونُ . وَلَا مَاضٍ يَجِيءُ مَوْدَعًا** " فيها الدلالة على التردد بين حدين ، وفيها جمود الحياة وانتفاء الدورة الزراعية لأن أنات غائبة . والنص يكرّر ثلاث مرّات " **لَا مَوْتَ هُنَاكَ وَلَا حَيَاةَ** " رمزاً لتوقف أنات عن التجدد . كان الطبيعة تجمّدت لحظة هبوط أنات إلى العالم السفلي ، واستيلاء الآلهة الذكور على جسد أنات / الأرض والطبيعة . فالزمن متوقف ، لا الغد يقترب فيُصَبِّحُنَا ، ولا الماضي يسلم مودّعاً راجعاً في الزمن إلى التاريخ ، إنه برزخ الحيرة والتردد والقنوط ، كلّ هذا ليوحى النص أننا نحن وريثو أرض كنعان ، لا موتى فنرتاح !!! ولا أحياء فنحيا !!! .

لا نكريات

تطير من انحاء بابل فوق نخلتنا ، ولا

حلم يسامرنا لنسكن نجمة ،

هي زرّ ثوبك ، يا أنات

تتبعاً لدلالة التعبيرين "لا غد يأتي" و "لا ماضٍ يجيء مودعاً" يأتي التعبيران المطابقان في الدلالة "لا حلم يسامرنا لنسكن نجمة" و "لا تكريات تطير من أحلام بابل فوق نخلتنا". إذن تتعلق الذكريات بالماضي، بينما تتعلق الأحلام بالمستقبل، فما عادت بابل موطن أنات / عشتار تطير ذكريات تمسح أعداق نخلتنا، والنخلة رمز عطاء وشموخ وتحذّر للموات وهي ترتبط بأنات العذراء المنجبة، وما السيدة مريم أم المسيح إلا أنات المسيحية وهي التي "فأجاءها المخاض إلى جذع النخلة" (١٠٢) وكذلك ما عادت الأحلام تأتينا لتحملنا على أجنحة الخيال، وليس من الغريب أن يكون الحلم مرتبطاً بالنجوم، فهي أي النجوم مثار للتفكير والرغبة في اكتناه العالم والصعود إلى عالم علوي، ولنا أن نتذكر أن أنات في هزائنها المتتالية أمام الآلهة الذكور، تحولت من أم للطبيعة ككل، إلى أم قمرية، ثم حُصرت في أساطير المنطقة المتأخرة بكوكب الزهرة التي تظهر عند المغيب وتتحول عند الصباح نجمة حمراء برّاقة، فكان ظهورها الصباحي بشارة الميلاد والتجدد، هذه النجمة ما هي إلا ظلّ ضئيل لأنات، الأم الكبرى، بل هي ما بقي من أنات مع تقدّم الزمن وظهور الديانات الجديدة، لذا يرى النص في النجمة مجرد رزّ صغير من ثوب أنات الكبرى التي ما تزال في عالمها السفلي "ولا حلم يسامرنا لنسكن نجمة، هي زرّ ثوبك، يا أنات".

ثم يأتي صوت المجموعة الناذبة المنشدة، لكتة الصوت الذي يحدث الدلالة الركنية في القصيدة

ولنات تخلق نفسها

من نفسها

ولنفسها

وتطير خلف مراكب الاغريق ،

في اسم آخر ،

امراتين لا تتصالحان أبدا

وأما الخيل

فلترقص طويلا فوق هاويتين . لا

موت هناك ولا حياة .

هاهنا يظهر جليا تخلي أنات عن أتباعها ومنهم الصوت القاتل في النص ،
الذي ظل يلح عليها أن تعود ، وتعود !! وهي تعود فعلا ، لكنها عودة
مخيبة للأمال ، فهي "تخلق نفسها من نفسها ولنفسها ، وتطير خلف
مراكب الاغريق " آية خيبة أعظم من ربة تنتظر لتعيد دورة الزراعة ،
ولتتشر جناحيها على أرض كنعان ؟ فإذا بها تتخلي عن أرضها وشعبها
لتخلق بكل أنانية نفسها لنفسها ، ناسية أو متناسية أنها إلهة الخصب
لأرض كنعان وأن عليها ولجبا ، هو تجديد الحياة ، والأدهى أنها تدير
ظهرها لموطنها الأصلي ، أرض كنعان " وتطير خلف مراكب
الاغريق ، في اسم آخر " حتى اسمها يذلت فصار تدعى جيا أو زحيا
أو أرتميس أو أفرديت أو ديانا أو فينوس " سلخت جلدها البابلي
الكنعاني لتلتحق باليونان ، وما كلمة " مراكب " إلا إشارة إلى انتقال
حضارة بابل وكنعان عبر البحر إلى الاغريق . كم هو مؤسف تخليها
من أرضها الحقيقية لتتبع بل لتطير خلف مراكب الاغريق ، وفي كلمة
" تطير " إدانة وفجاعة ، فما الطيران إلا حالة اغتباط وإشراق وانتقال

من أرض إلى أرض . عندما رصد النصُّ نزول أنات إلى العالم السفلي كان ما يزال يترجى بقاءها على أرضها عندما تعود رغم رثة اليأس والأسى ، وظل الصوت القاتل في القصيدة يتمنى عليها أن تعود وأن لا تمكث أكثر وهو يعدد لها ما ألّت إليه عناصر الحياة والطبيعة في غيابها ، وهامي الآن تقاجنه عند نهوضها " **وتطير خلف مراكب الاغريق** " . وهو ما حصل في التاريخ حقا الحضارة في بابل وكنعان تنهار ؛ مركز أولى الحضارات يندثر ويترجع ، لتنبثق الحضارة في اليونان ولتظهر " المعجزة اليونانية " ومما يثير الغيظ أن أنات المتخلفة عن رعاياها ، الذاهبة إلى بلاد الاغريق ، لن تكون هناك إلا واحدة من إلهات وآلهة كثر يصنعون " المعجزة اليونانية !! " بينما كانت هنا ، في أرض بابل وكنعان لم لكل الآلهة ، ومن صفاتها أخذ تموز وأونيس وبعل وحدد وظائفهم ، إنها أهم كلهم ، لكنها تخلت والتحقت بمراكب الاغريق ، لتذهب إلى حيث ظهر مركز حضاري آخر ، سينجب حضارة الغرب الحالية اللاحقة . وسنفاجا بأن أنات الذاهبة إلى بلاد الاغريق سيتغير فيها شيء جوهري " ، إذ أنها عندما كانت هنا ، وسط عشاقها وعبّادها ، كانت إلهة كلية ، لكنها مزدوجة الشخصية ، فهي إلهة للزراعة والحياة وفي الوقت ذاته هي إلهة الموت وتدمير الغابات " **امراتين لا تتصالحان : هناك امرأة تعيد الماء للنبوع ، وامرأة تقود النار في الغابات** " فدخول " لا " الناهية إلى الفعل المضارع " تتصالحان " أوحى أن الصلح الآن غير وارد ، لكنه لا ينفي إمكانية التصالح في المستقبل ، هذا التعبير " **امراتين لا تتصالحان** " أورده النصّ واصفا أنات الكنعانية . أما بعد أن طارت أنات خلف مراكب

الإغريق ، فإن النص يعطينا التعبير " *لمراتين لن نتصالحا أبدا* " فدخل الحرف الناصب " لن " على الفعل المضارع " *نتصالحا* " فيفيد المستقبل ، وهو ما يعني أن الصلح بين أنات للزراعة وأنات الموت لن يتم لا الآن ولا في المستقبل ، ويزيد هذا الفهم وضوحا ارتباط التعبير بكلمة " أبدا " الجازمة في توقعها " *لمراتين لن نتصالحا أبدا* " ، هذا التبدل في جوهر أنات سببه تخليها عن أرضها والتحاقها بأرض اليونان . وما يهم أنات والحال كهذه ، أن تظل الخيل - خيلها القديمة المهجورة - ترقص بين الهاويتين ، تلك الخيل التي مهما طال رقصها فإنها ستتعب وستسقط في إحدى الهاويتين !!! .

وتختتم المجموعة الدلالة المرة ، دلالة انتقال الحضارة بعيدا عن بابل وكنعان ، باللازمة الأكثر مرارة " *لا موت هناك ولا حياة* " . ويأتي أخيرا الصوت القائل في القصيدة ليندب نفسه وليندب أنات التي لبست ثوبا غير ثوبها :

لا أنا أحيا هناك ، لو لموت

ولا أنات

ولا أنات

صمت البحر في قصيدة ... عندما يبتعد (١٠٣)

في القصيدة رسم مقصود ؛ فالعنوان يبدأ بنقط " " علامة مواصلة كلام لم ينقطع ، وتنتهي القصيدة بنقط " " علامة على كلام لن ينقطع . المقاطع الأربعة الأولى في القصيدة تنتهي بالنقط " " إياها ويتلوها مباشرة الخط العروضي " / " علامة الحجز والإغلاق الجزئي . المقطع الخامس وهو الأخير ينتهي بالنقط " " وبدون خط الحجز والإغلاق ؛ هو إذن مقطع مفتوح يماثل نهاية ارتيائية مفتوحة لقصة تقطع قبل النهاية المتوقعة ويمكن أن نمثل بالرسم التالي :

.....

/

/

/

/

.....

للعو الذي يشرب الشاي في كوينا

فرس في الدخان . وبنّت لها

حاجبان كثيفان . عينان بنيتان . وشعر

طويل كليل الأغاني على الكتفين . وصورتها

لا تفارقه كلما جاء يطلب الشاي . لكنه

لا يحدثنا عن مشاغلها في المساء ، وعن

فرس تركته الأغاني على قمة التل /

يصدمنا نصّ القصيدة بكلمة " للعدو " التي تفتح بابين ، باب يفتح على الكلمات المرسومة في القصيدة من الناحية " المورفولوجية " ، وباب يفتح على الدلالة ، وسنجد أن ظل هذا العدو موجود على امتداد مساحة الكتابة . في افتتاح القصيدة بكلمة " للعدو " استتارة لذاكرة القارئ وقبلها استتارة لذاكرة الصوت الشعري القائل في القصيدة ، فهذه الكلمة تستدعي ما للآخر " العدو " في الأذهان من صور ومفاهيم ، أقلها تتافر هويتين ؛ هوية للصوت القائل وهوية لهذا العدو . يصدمنا ثانية شرب العدو للشاي في كوخ صاحب الصوت القائل : " للعدو الذي يشرب الشاي في كوخنا فرس في النخان " . ويبدو الصوت مركبا ينطق باسم الجمع ، فعلى امتداد القصيدة نجد صيغة الجمع ونسب عائلية المكان والزمان والفعل للجمع ؛ إته صوت يستبطن صيغ الجمع ويتكلم باسمها : " كوخنا ، خبزنا ، ظلنا ، سرونا ، أمثالنا ، أناشيدنا ، مواعيدنا ، قهوتنا ، أصابعنا ، بيتنا ، لا يحدثنا ، يقول لنا ، نملأه ، كان في ونا ، فلنكن طبييين ، يسألنا ، علينا " .

مرتان فقط ينفرد الصوت واضحا جليًا منبثقا من الجمع ، متكلمًا لوحده : " في كوخنا يستريح العدو من البندقية ، يتركها فوق كرسي جدّي " فكلمة " جدّي " منسوبة إلى واحد هو الصوت القائل ، وكذلك في " هل تقول لبيتك ذات الجذيلة والحاجبين الكثيفين إن لها صاحبا غائبا ، بمعنى زيارتها ، لا لشئ م ولكن ليخل مراتها ويرى سره - كيف كانت تتابع من بعده عصره بدلا منه ؟ " مفردة " صاحبا " والفعالان

الموافقان للمفرد والعائدان للسائل صاحب الصوت " ليندخل ، ويرى " كلها تشير إلى انفراد ثانية .

إذا مفارقة محرّضة هذه : عوّ يشرب الشاي عند من يلصقون به صفة العدو !! ولأنه سمّي عو في النص فإن ما يلتحق به ويتبعه ويملكه سيعطى صبغة التلوّث والمغايرة المستهجنة . لحرف اللام ؛ حرف الجرّ في " العدو " وظيفة الإقصاح عن الملكية ؛ العندية ؛ العاندية . عنده فرسٌ وبنت . للفرس جوٌّ سحريّ مضيّبٌ مغلفٌ بالدخان ، هذا الجو السحري فيه إحياء بانثاق قوّة كامنة متوقّعة ، إذ يرتبط الدخان في الموروث وفي ألف ليلة وليلة بالتحوّلات السحرية المشيرة إلى القوّة الكامنة ؛ فالمارد يخرج من القمقم على هيئة دخان ثم يتشكّل شيئا فشيئا عملاقا بقوّة غير طبيعية ، والسحرة يستحضرون الأرواح في جوٍّ من دخان البخور وفي عودة إلى التوراة نقترّب من فهم فرس هذا العدو التي يلحقها الدخان . ففي حرب إسرائيل مع " البنيامينيين " إثر اغتصاب الأخيرين لسريّة رجلٍ من إسرائيل استعرت الحرب وأبيد البنيامينيون تقرّيباً وحرقت إسرائيل مدينتهم وتصف التوراة : " فأخذ الحريق يرتفع من المدينة كعمود دخان وناثت البنيامينيون إلى ورائهم فإذا المدينة كأنها صاعدة بأسرها إلى السماء " عمود الدخان هذا الذي صعد إلى السماء والذي أدخل السرور إلى قلب إسرائيل هو فعل القوّة الغاشم الذي لا يقنع بإزهاق الأرواح بل يتجاوزها إلى حرق البيوت والحجارة ، وهو القوّة الكامنة السحرية المختفية في الدخان ، هو فرس العدو . ولأن في " الدخان " عماءٌ ونقصٌ أو فقد رؤية ، فإن له وظيفة الإيحاء أن ثمة شيء غامض خلفه ، أنها القوّة السحرية العمياء

إخبار الصوت عن عدوّ يشرب الشاي في بيتهم فيه غرابة تثير الدهشة ،
فشارب الشاي إنسان ينعم بالراحة والطمأنينة الداخلية ، فما الذي يجعل
هذا العدو " وهو عدوّ " مطمئناً يطلب الشاي ويحتسيه ؟ هذا ما سنفهمه
لاحقاً .

الإخبار الثاني في هذا المقطع الخيري الطويل هو أن لهذا العدو : " بنت
لها حاجبان كثيفان . عينان بنيتان . وشعر طويل كليل الأغاني على
الكتفين " . فتاة بحاجبين كثيفين هي فتاة مشغولة عن زينتها بشيء ما ،
وعلى قياس حفّ الحواجب كعادة قديمة / جديدة تكون الحواجب الكثيفة
فوق عيني امرأة بشاعة ونقص تزيّن . وفي فلسطين يضرب المثل
بحواجب نساء غزّة ويقال عن الواحدة منهن " حاجبها خطّ قلم " . أما
العينان البنيتان — نزعاً أيضاً " فإكمالاً لصورة الفتاة التي يريدّها
الصوت المركب في القصيدة ؛ صوت القاتل / القاتلين ؛ يريدّها امرأة
عاطلة عن الجمال . ليست العين امرأة النفس ومنبع الأحاسيس
والبوارق المعتلجة في أعماق الإنسان ؟ فإذا كانت العينان زرقاوين
شابهن زرقة البحر والسماء وما للبحر والسماء من إحياءات ، وإذا كانتا
خضراوين شابهن العشب والشجر والنبت عموماً وما للنبت من
إحياءات ، وإذا كانتا سوداوين فللسود فعل السحر الغامض المثير
لفضول معرفة ما ورائهما ويزيد بياض العين سوداها تضاداً وإظهاراً
للحسن لذا أغرم الناس بالعيون الحور . أما العينان البنيتان فإلى ماذا
ثحيلان؟ إنهما عينان باردتان أو هما — على الأقل — عينان حياديتان .
ولابنته / ابنة العدو "شعر طويل كليل الأغاني على الكتفين " . كان
اليهود يطيلون الشعر إذا نذروا ، فالبنت إذن منذورة ومنظورة من أبيها

بدليل "وصورتها لاتفارقة" ، وهي أيضاً نذرت نفسها بدليل أن لها مشاغلاً في المساء "وصورتها لاتفارقة ... لكنه لا يحدثنا عن مشاغلهما في المساء" . يحدثنا التركيب "كليل الأغاني" وهو التركيب المثبته به إلى الموت في الأسطورة للتبوية : الليل = الشتاء = موت تموز قبل انبعثه مجدداً ، ويحول أيضاً إلى التجمع والإطالة والمناجاة الحزينة في "ياليل" الأغنية العربية المتموج مع صوت المفتي الإنساني الجميل الوحيد في هذه الابنة هو أن لها مشاغلاً في المساء وهو ما لا يحدث به هذا العدو ، فما هي مشاغل فتاة في المساء؟! إلا الانصراف إلى هواجس المرأة لأن الليل يوحد الإنسان وذاته منقطعاً عن الانشغال بغير ذاته ، إنه تلميح لاستخدام الجسد خصيصاً إذا ما وضعنا في الذهن الوصف السابق للفتاة ذاك الوصف المجسد "حاجبان كثيفان عيان بنيتان . شعر كليل الأغاني" . وهو لا يحدث أيضاً "عن فرس تركته الأغاني على قمة التل" . إذن هو لا يحدث عن أمرين ؛ الأول مشاغل ابنته في المساء والثاني "عن فرس تركته الأغاني على قمة التل" . لدينا ما يبرر أن الفرس في التركيب الأخير هي غير الفرس التي للعدو في الدخان ، وأن كلمة الأغاني في التركيب الأخير هي أيضاً في التشبيه بين شعر ابنة العدو وليل الأغاني ، لأنه "العدو" لا يريد الحديث عن مشاغل ابنته في المساء ولا عن الفرس الذي تركته الأغاني فوق قمة التل ، يمكننا إذن أن نحيل الفرس الأخير إلى أحلام ونكريات أهل الكوخ ، إنها فرسهم التي تركوها هناك بعد أن هَجَرُوا إلى الكوخ ، وكذلك لأن هناك نسقين يحتكان ويتحاوران في هذا المقطع . نسق يتبع الكلمة الدالة "العدو" وهي الكلمة المغناطيس التي

نتجه نحوها ابنته بصفتها بعد مشاغلها في المساء وتتجه نحوها أيضا
دلالات فرسه المخفية في الدخان . أما النسق الثاني فيتبع الصوت
المركب المتكلم عن جماعة / أسرة وهو الدال الذي نتجه نحوه كلمات "
الشاي ، الكوخ ، والفرس الأخرى التي تركتها الأغاني " والأغاني هنا
هي جماع الأفكار والأحاسيس التي كانت تُغنى أيام صعدت الفرس إلى
قمة التل تعبيراً عن السمو والتطهر وهي أيام ماضيات تثير الحنين كما
سنرى .

ولنا أن نتصور أن الفرس صعدت إلى التل في تلك الأيام يحف بها
فرسان لأن الفرس تستدعي الفارس ، ولنا أن نتصور موكباً يصعد إلى
قمة التل وتصعد معه الأناشيد " الأغاني " ، في تصورنا هذا عودة إلى
مشهدية التعبد في الديانات القديمة في المنطقة ، إذ كان المعبد المنعزل
يقام على قمة تل وفي المناسبات الدينية يصعد جمع المؤمنين صادحين
بالأناشيد

" الأغاني " إلى القمة / المعبد .

..... في كوخنا يستريح العدو من البندقية ،

يتركها فوق كرسي جدي . ويأكل من خبزنا

مثلما يفعل الضيف . يغفو قليلاً على

مقعد الخيزران . ويحنو على فرو

قطتنا . ويقول لنا دائماً :

لا تلوموا الضحية !

نساله : من هي ؟

فيقول : ثم لا يجفقه الليل ... /

سيظهر لنا أهل الكوخ أصحاب الصوت القاتل في هذا المقطع وما يليه
مقهورين متقبضين يرزحون تحت ثلّ يفهمه جيداً الإنسان المقهور ،
الذي طوّر منظومة نفاق ظاهريّ تجاه التسلط ، فتراه يقول كلمة لصالح
المتسلط أو يسكت كالموافق على كلامه . القهر عند أهل الكوخ ورغم
ققدم بيّتهم الحجري واستيلاء العدو عليه ، هذا العدو صاحب الفرس
في الدخان وولّد البنت ذات العينين البنيتين والذي يشرب الشاي في
كوخهم مرتاحاً مقتلاً الضيف ؛ القهر جعلهم يسألون ولا يسألون ،
يهتمّون بالكلام لكنهم لا يتكلمون ، بلّ يبقون خرساً في صمت ثقيل
كالزئبق . أمّا هذا العدو / الضيف فيبدو منبسّطاً ، جذلاً ، واثقاً ، يقدّم
النصائح ويتكلم على راحته بلّ ويبدو ثرثاراً قياساً على صمتهم المطبق
، شخصية هذا العدو تستجلب إلى الذهن الضابط الألماني " فون إيريناك
" في رواية صمت البحر لـ " فيركور (١٠٤) " ؛ على الفارق بينهما .
فون إيريناك " مهتّب صاحب ظلّ خفيف ، فهو لا يدخل إلا باستئذان
ويظلّ واقفاً لا يقعد على مقعد رغم مجيئه من البرد والثلج وهو بحاجة
إلى الجلوس والاستدفاء ، بينما هذا العدو يقعد على كرسيّ الخيزران
ويأخذ غفوة ويريح البندقية على كرسي الجد ويلعب القط ويشرب
الشاي ويتفلسف قاتلاً : " لا تلوموا الضحية ! " . فون إيريناك يظهر
دائماً بلباسه المدني قاصداً حجب مرأى لباس العدو ومستجدياً الألفة بلا
سلاح ، ولا مظهر عسكري ، على العكس من ضابطنا اليهودي الذي
تلمع أزرار سترته والذي يحمل بندقيته ، وإمعاناً في قهر المقهورين
يتترك بندقيته فوق كرسي الجد . فون إيريناك يعبر عن سعادته لأنّه رأى
أخيراً وجه فرنسا القاسي في صمتها المطبق تجاه العدو الألماني وهو

واحد من هذا العدو ، على النقيض يقرر الضابط اليهودي " لن تنتهي الحرب ما دامت الأرض تدور فينا على نفسها " . مائة سهرة شتاء وفون أيريناك على تهذيبه وثقافته العالية في الموسيقى ، والفكر ، والأدب يظل واقفا ، ولا يطلب سوى دفع نار العم وابنة أخيه الفرنسيين ، بينما الضابط اليهودي علاوة على استيلائه على بيتهم الحجري يأتيهم بثقل العدو المنتصر المتبجح والمسلح دائما "في كوخنا يستريح العدو من البندقية ، يتركها فوق كرسي جدي . ويأكل من خبزنا مثلما يفعل للضيف . يقفو قليلا على مقعد الخيزران . ويخوض على فرو قطننا " . نلاحظ قبل كل شيء أن أحرف الجر في : " في كوخنا " . " من البندقية " . " من خبزنا " . " على مقعد الخيزران " . " على فرو قطننا " والظرف " فوق " أشارت وأعطت علامة على ما يحتويه المكان وهو الكوخ ، وبمجموعها أوحى بالمعنى الدلالي المراد في النظم والسياق من مفردة " الكوخ " لتجعل منها مرتكزا دلاليا يشير إلى التشرّد والاعتصاب . "في كوخنا يستريح العدو من البندقية " كل ما يفعله العدو في كوخهم يوحي إما أنه يشعر كما لو كان في بيت أهله ، أو أنه يتظاهر ويستعرض القرب من أصحاب الكوخ ، فاستراحة العدو من البندقية في كوخهم تحدد كونه شاكي السلاح دوما خارج كوخهم ، وهو بتركه البندقية فوق كرسي الجد يقتصب التاريخ ورموزه بقوة السلاح ؛ إذ توحي حركة وضع السلاح على كرسي الجد بما للسلاح من ترميز للقوة ، وما لكرسي الجد من ترميز إلى التاريخ وإحياءاته المتوارثة . والتركيب اللغوي في : " يتركها فوق كرسي جدي " أي البندقية يحمل تصور فراغ الكرسي من جسد الجد ، ولا يأتي

في القصيدة ما إذا كان الجد حيًا أو ميتًا وكان الأمر سيان طالما تحتل
 البندقية الكرسي ، وفي الفعل المضارع " يتركها " تحسيس بأنه واثق
 بغيرسته ، واثق من أن أحدا لن يمستها بل سيبقى على كرسي الجد
 حتى يأخذها ثانية ، فالبص استخدم كلمة " يتركها " من بين مرادفاتها
 ومقارباتها من الأفعال التي تختلف عنها بدرجات وفق السياق ، فلم يقل
 مثلا " يضعها " التي نحس فيها بتحدٍ أكبر ، وبالتالي نفهم أن أهل الكوخ
 لهم في حساب العدو رصيذٌ أكبر ، لَمَّا " يتركها " فلها تحسيسٌ أنه
 يعتبرهم أقل من أن يتحداهم . وهو أي العدو " يأكل من خبزنا مثلما
 يأكل الضيف " تقول العرب : بيننا وبينه خيرٌ وملحٌ ، وهو قولٌ يشير
 إلى حق في المحبة وتبادل الدفاع بين من قَتَمَ الخبز والملح وبين متنوقه
 " الضيف " ، لكن كلمة " مثلما " تشير إلى أن هذا العدو يشبه بالضيف
 وهو ليس كذلك ، وبالتالي فهو غير ملتزم بما يرسمه هذا العقد غير
 المكتوب ، وسيثبت مرارا أنه يتصرف على العكس من هذا المفهوم ،
 ويزيد هذا العدو من فرض ذاته وثقل ظله واستهانته بأهل الكوخ بأن "
 يغفو قليلا على مقعد الخيزران ، ويحنو على فرو قطتنا " . هو مسمي
 عدوا ومع ذلك يشبه بالضيف المحبوب فيأكل من خبزهم ويغفو على
 مقعد الخيزران ويحنو على فرو قطتهم .

" يغفو " و " يحنو " فعلاّن مضارعان يفيدان راحة الضيف وخلوّ باله
 وانسياطه ، ولنا أن نتذكر أن " شارون " وبعد مجزرة صبرا وشاتيلا
 مباشرة أظهرته وسائل الإعلام الغربية في صورة تلفزيونية محتضنا
 بجنته الضخمة كلبا وهو يلمس ويحسحس على فروه . عيق الدفء
 الإنساني " شارون " ذاك إذ يظهر في الصورة حائيا على كلب ، وكذلك

صاحبنا هذا "يحنو على فرو قطننا" . معلوم أن الحنان الموحى به في مفردة "يحنو" من أشدّ العواطف الإنسانية إظهاراً للإنسانية البشر ، يكفي أن نتذكر حنان الأم . لكنه الحنان المزيف هنا إذ تحدد كلمة "العدو" مستتبعاتها من مفردات ودلالات وما يتعلّق بها من معان ، ليفاجئنا النص باللامتوقع في سخرية سوداء مبطنّة ، كنّا نتوقع عند سماع كلمة "العدو" عدواً يتصرف بطريقة مغايرة فيها القسوة والمجاهرة بالعداء ، فإذا بهذا العدو يتصرف تصرف ضيف يأكل من خبزنا ، ويغفو على المقعد ، ويحنو على فرو القطة ؛ ولقراءة اللامتوقع في النصّ الإبداعى جدّة وجمالاً مفاجئ . كل هذا السياق المكتظّ بصور ومعان ودلالات مكر ؛ مكرّس لهدف باطني يصرّح به هذا العدو مواربة "ويقول لنا دائماً : لا تلوموا الضحية ! نسأله من هي ؟ فيقول : ثمّ لا يجفّفه الليل / "تعطينا مفردة" دائماً" في "ويقول لنا دائماً : لا تلوموا الضحية ! " الإيحاء بأنّه يردد بلا ملل تلك الجملة "لا تلوموا الضحية ! " . إنّه يقرر هذا العسكري اليهودي "لا تلوموا الضحية ! " بالنّسب واضح عنّ تكون الضحية ، لكنه وهو يجيب على السؤال الوحيد الذي يتجرأ أهل الكوخ طرحه عليه : "نسأله من تكون ؟ " يجيب "ثمّ لا يجفّفه الليل " إنّه ثمّ جارٍ حيّ ذلك الذي لا يجفّفه الليل ، وما الليل إلا المرادف المجازي للموت في الأسطورة التّموزية ، وكذلك عند الأديان السماوية . وفي الآخرة يشير انعدام الليل في الجنّة إلى الخلود وانعدام الموت . فما هي إنّه طبيعة ذاك الدم الدنيوي الذي لا يجفّفه الموت ؟! . في السياق العامّ للقصيدة نفهم أنّه دم الضحية اليهودية هو الذي لن ينسى ، وليس ثمة أمل بأن يُهان . إذ

سيقول العسكري اليهودي في مقطع نال "لن تنتهي الحرب ما دامت الأرض تدور فينا على نفسه" الضحية اليهودية تطلب بالثار ما دامت الأرض تدور وما دام الزمن يجري ، وليس للآخرين أن يلوموا الضحية فهي ضحية !!! وسيظل اليهود يتدبون ضحاياهم محملين الآخرين وزر الضحية حتى عندما يكون للآخرين ضحاياهم أيضا . في عقل العسكري اليهودي وضوح لا يجري على لسانه ؛ في عقله ضحية واحدة هي الضحية اليهودية ، أما ضحية الآخرين فلا تستحق التسمية ، وعلى الآخرين دوما أن يقبلوا " ضحية " تتحرم فهي صاحبة حق في نبح الآخرين وإهراق دماهم لأنها كانت الضحية الأولى " دم لا يجففه الليل " . الدم من عناصر الجسد الأكثر قربا من الروح ففي العهد القديم " حياة الإنسان في دمه (١٠٥) " أو أن " الدم هو الحياة " (١٠٦) . وبما أن الدم يمثل الحياة وأن الحياة مقدسة أمام الله ! فقد قيل عن " دم هابيل أنه صرخ إلى الله من الأرض طالبا الانتقام " (١٠٧) وعلى عكس المسيحية التي كثرت فيها التعبيرات المجازية " دم يسوع " . " دم المسيح " . " دم الحمل " . والتي تشير إلى الموت التكفيرى الحامل معه خلاص الخطايا الإنسانية ، فإن الدم اليهودي دم لا يجففه الليل ؛ دم لا يسامح ولا ينبجس منه الغفران ، ولا هو دم حمال لخطايا الناس كدم المسيح . بل هو دم لا يمل المطالبة بالثار ، هو " دم صارخ في البرية " كما يعبر أرميا في مراثيه . لكلمتي " دم ، والليل " في " دم لا يجففه الليل " حيل سري يربطهما ببعضهما هو الموت وفق النموذج الأصلي عند "قراي " ، لذا استدعت كلمة " دم " التي يثير لفظها تصور جسد نازف يموت كلمة " ليل " التي تعني مجازيا الموت .

.....تلمع أزرار سترته عندما يبتعد

عم مساء ! وسلم على بنرنا

وعلى جهة اللتين . وامش الهوينى على

ظلمنا في حقول الشعير . وسلم على سرونا

في الأعلى . ولا تنس بوابة البيت مفتوحة

في الليالي . ولا تنس خوف

للحصان من الطائرات ،

وسلم علينا ، هناك ، إذا اتمع الوقت /

"..... تلمع أزرار سترته عندما يبتعد " بعد زيارة من زيارته الكثيرة
والتي يظل فيها يعيد القول " لا تلوموا الضحية " يخرج من كوخهم إلى
بيته الذي لا يبعد عن الكوخ سوى ثمانين مترا وسنهم فيما بعد أن بيته
هذا ما هو إلا بيتهم الحجري الذي سلب منهم ، وبينما هو يبتعد تلمع
أزرار سترته !! يصور هذا التركيب اللغوي لسترته أزرارا لماعة
نحاسية أو مذهبه إشارة إلى بدلة عسكرية رسمية ، ولربما كان اختيار
مفردة " ستر " من بين أنواع الثياب للتكليل على ما يستر من للفعل "
ستر " والستر للجميل والقبيح ، ولكنه أقرب في النفس إلى ستر القبيح
لأن القبيح يلزمه ما يتوارى خلفه ، فتكون الدلالة المرادة أو معنى
المعنى وفق مصطلح الجرجاني إن هذا العسكري قبيح لذا جاءت مفردة
" سترته " لتستر قبحه . ثم يبدأ النص بتصوير لسان أهل الكوخ وهو
يحمل العدو سلامات وتوصيات ، لن يوصلها لأنه عدو غاصب ، ولأن
الصوت الذي يوصيه لا يتوقع منه إيصالها ، إنها مجرد أمنيات ، وعلى
أي حال هي سلامات وتوصيات يقولها للقاتل بلسان أهل الكوخ بعد أن

يبتعد العدو ، يقولها القاتل في ظهر هذا العدو ، هي سلامات مهموسة
في الداخل لا تجري على اللسان ! " عم مساء / وسلم على بنرتنا وعلى
جهة التين . وامش الهوينى على ظلفتنا في حقول الشعير . وسلم على
سرونا " التحية الأولى أو السلام الأول موجه لهذا الذي عندما
يبتعد تلمع أزرار سترته " عم مساء ! " نحس أن هذه التحية تشبه الكلام
الذي نديره في أنفسنا ونحن نودع ثقيلًا لا نوده وكنا ننتظر بفرغ الصبر
ذهابه ، والصوت يقول له " عم مساء ! " . عم . تحية من النعمى ولكن
ارتباطها بالمساء وبإشارة التعجب " ! " في نص القصيدة " عم مساء !
" فيه تمن بالنعمى المرتبطة بالظلمة وهو ما يعني الموت مجازًا ؛ كأنه
دعاء عليه بالموت لا تحية للمساء ، كأنه القول : " عم بالموت ، أو عم
موتا " . على النقيض من هذه التحية المنغصة ينثر النص بعدها تحيات
ملؤها الحنين للبئر ولجهة التين والسرو " سلم على بنرتنا وعلى جهة
التين " ، السلام على البئر فيه إضفاء روح عليها لأنها كانت محط
لقاءات وتجمع وتكريات ، وفيه أيضا اقتراب من الطبيعة وأنسنة لها
إلى حد جعل البئر في المجاز " عاقلًا " يرد السلام . وفي أرض
فلسطين للفقيرة بالمياه ، كثر حفر الآبار العميقة منذ القدم ، وكانوا
يعتنون بها جيدًا ولها قيمة عندهم تفوق قيمة جميع مقتنياتهم ، وكانوا
يرمونها إذا وقع خصام بين من حفرها وغيرهم (١٠٨) أما هذا
المغتصب فإنه يستغلها لوحده ، ولم يردمها قياسًا على النص التوراتي
السابق بليل حياة البئر وتمني الصوت للقاتل السلام على البئر . ومن
الآبار الشهيرة " بئر سبع " التي أعطى إبراهيم من أجلها " أبي مالك "

الكتعاني سبع نجاج شهادة على حفرها ، ولا نستبعد أن إبراهيم اليهودي

غش "أبي مالك" قاصدا بحفر البئر تملك الأرض التي حولها وهو من هو ، وكما وصفته التوراة مشردا بلا مال حتى أنه ادعى أن زوجته هي أخته " وقال إبراهيم عن سارة امرأته هي أختي فبعث أبيمالك ملك جيران فاخذ سارة " (١٠٩) . لكن أبي مالك يكتشف عن طريق الحلم الموحى به من الرب : ألا تغلط هذه امرأته . وهكذا عاتب أبي مالك إبراهيم لأنه غشه . ومثل هذا فعل إبراهيم من قبل بفرعون مصر " قولي أنك أختي حتى يحسن إلي بسبيك وتحيا نفسي " . وقد ربط القرآن البئر بالحضارة والمدنية ، فجمع البئر المعطلة مع نهاية الحضارة والخراب " فكأي من قرية أهلكناها وهي ظالمة فهي خالصة على عروشها وبئر معطلة وقصر مشيد " (١١٠) . ولا يزال البدو يعتبرون أهم صك لملك أرض هي البئر . للبئر هذه القيمة الكبرى فهي منبع الماء ، والماء هو الحياة ، ومن لا ماء له لا حياة له ، إذن كان السلام على البئر سلاما على الحياة التي اغتصبت هناك . وسلم أيضا " على جهة التين " لنا أن نتصور وفق سياق المقطع بيتا حجرياً فيه بئر وحوله أشجار تين وحقول شعير وسرو في الأعلى ، هو بيت ريفي إذن ، " وجهة التين " تشير إلى تجمع أشجار تين ، فما كانت كلمة " جهة " تطلق على شجرة واحدة أو اثنتين أو ثلاث ، فنحن نقول جهة الغرب وجهة الشرق وجهة الشام وجهة العراق ، فلاحية أشجار التين عند الصوت القائل أسبقها بمفردة تشير إلى ناحية محترمة إن لم نقل مقدسة . " وكان القدماء يعتبرون جلوس إنسان تحت تينة من دلائل السلام والفلاح " (١١١) . ولنا أن نفسر ذلك بأن لشجرة التين ظلًا ظليلاً كما لو كان جوفاً آمناً " رحم " وبأن لأوراق التين شكل الكف الحاتية . وفي

القرآن يقسم الله أولا بالتين " والتين والزيتون وطور سينين وهذا البلد الأمين " (١١٢) . وكان المسيح يقول " ثمر التين لاتاضج ولا غير ناضج " ويقصد بذلك اليهود .

" وامشي الهوينى على ظلنا في حقول الشعير " سيذكرنا هذا التركيب اللغوي ببيت أبي العلاء " خفف الوطء فما أظن أدبم الأرض إلا من هذه الأجساد " . إلا أن أبا العلاء يطلب من الماشي تخفيف الوطء كما لو كان يطلب منه أن يخفف وزنه ويمشي على رؤوس أصابعه ، بينما يشير نصنا إلى " مازوخية " (١١٣) لأن مشي الهوينى لا يشير إلا إلى انتقال القدم وعدم التسرع في الدوس ، وموطوء القدم عند أبي العلاء مادة الأرض الممتزجة بهذه الأجساد التي تراكمت جسدا بعد جسد بسبب الموت حتى صار أدبم الأرض ما هو إلا أجساد متراكمة ، أما نصنا فيشير إلى أن الموطوء بقدم العدو هو شيء غير مادي إنه ظل من كانوا يسكنون البيت الحجري قبله ، وما الظل إلا ترميز إلى روح هائمة لا تريد الابتعاد عن حقول الشعير ، ولنا أن نتصور ظل الأكمي في حقل الشعير ظلا متوحدا مع ظلال نبت الشعير لأن ظله - أي ظل الأكمي - سيتخلل نبتات الشعير ليمتزج بظلالها . ولنا أن نتصور أن أرضهم أرض جبلية أو وهادية " وسلم على سرونا في الأعالي فـ " كلمة " الأعالي " تشير إلى أرض غير سهلية ، وهو ما يوافق أرض الجليل إذا أخذنا بعين الاعتبار " سيرة المكان " التي يكتبها الشاعر في " لماذا تركت الحصان وحيدا " . ونحس نحن عبر للسلامات على " الذي " هناك ؛ على المضيع أو المغتصب هناك أن خزيننا هائلا من الذكريات والحنين يتجبر ويحمل في هذه الـ " وسلم ، وامشي الهوينى ، وسلم

على سرورنا ، ولا تنس بوابة البيت مفتوحة ، وسلم علينا هناك " إنها ملاعب الصوت القاتل ، حيث درج وركض ماسحا بظله حقول الشعير ، محتما بالظل في جهة التين ، صاعدا الجرف الصخري إلى أشجار السرو . وعلى المستوى الرمزي تتقارب دلالة مفردة " السرو " و مفردة " الأعالي " فكلاهما تشير إلى الأعلى ، إلى السماء ، حيث تصعيد الرغائب وتقديس الذكريات ، فكلمة " الأعلى ، الأعالي " ارتبطت في الأساطير والأديان بالمقدس ، منذ " الإينوما إيليش : عندما هناك في الأعالي " ، وعبادة النجوم والشمس والقمر حتى آخر الأديان السماوية : الإسلام . وللسرو أيضا ترميز للذكورة المنتصبة الفاعلة شكل العضو الذكري " فالسلام أيضا لهذه الذكورة / الرجولة الباقية هناك ، المفقدة هنا في الكوخ ؛ حقا أليس من نقص للذكورة / الرجولة أن يأخذ العدو راحته في بيتهم ويترك بندقيته على كرسي الجد ؟ ينفذ هذا الفهم بنكر الحصان رمز الفحولة والرجولة والقوة " ولا تنس حوصل الحصان من الطفرات " . السرو رمز للذكورة المنتصبة مغتصب هناك ، والحصان رمز للفحولة والقوة خائف ومحبوس هناك أيضا ، وأيضا " لا تنس بوابة البيت مفتوحة في الليلي " ؛ للمضاف الذي هو مفعول به " بوابة " والمضاف إليه " البيت " والصفة " مفتوحة " دلالات أنثوية واغتصاب محتمل أو واقع ؛ إذا ما أخذنا بيان ومجاز التركيب اللغوي واستعارته " لا تنس بوابة البيت مفتوحة في الليلي " فالبوابة تجويف يفتح على جوف أكبر " رحم " هو البيت ، وبالفعل من يدخل البيت عبر بوابته سوى هذا المغتصب ؟ وكذلك في مفردة " الليلي " التي تشير إلى شكل من أشكال الموت المساوي للاغتصاب رمزا

ومجازا . وبتكثيف شديد بسيط ، وبعد كل هذا الحنين إلى " ما هناك " من الأشياء والذكريات : ملاعب الطفولة ، الروح المتجولة في حقول الشعير ، السرو ، البئر ليس من الغريب أن يتصور الصوت القائل : إننا هناك ولسنا هنا ، فذكرياتنا وأرواحنا ما تزال معلقة على شجر التين ، وفوق جرف السرو ، وفي حقول الشعير

"وسلم علينا ، هناك ، إذا اتسع الوقت / " رغم وجودهم هنا في الكوخ فإبهم يحسون كما لو كانوا هناك ؛ حبل سري دافق بالحنين والتذكر الموجه ما زال يربطهم بالـ " هناك " . أما الـ " هنا " فتبدو باهتة بلا عيش يليق سوى استمرار الحياة المرة . في عبارة " إذا اتسع الوقت ... / " والوقت طبعاً هو وقت هذا العدو ؛ مزيج من ذل ونفاق وسخرية مبطنة لا يجيدها ولا تخطر إلا على بال المقهورين المغصوبين . هذا الذي يشرب شاياً ويغفو على كرسي الخيزران ويحنو على فرو القطة ، وقته متسع ولا شك ، وراحة باله ممدودة ، فكيف لا يكون لديه متسع من الوقت ليسلم علينا هناك ؟! إنه الطلب المتردد من الصغير المتصاغر تجاه المتجبر للقوي خوفاً من إزعاجه ، هذا في ظاهر القول ، أما في الباطن فمدفون في العبارة سخرية سوداء مرة لأنها تشير إلى أنهم هناك وليسوا هنا ، وأن المطلوب من هذا العدو ، وهو طلب يلقي خلف ظهره عندما يبتعد : أن سلم علينا هناك ، أي أن أجسادهم هنا لكنها بلا روح ، أما أرواحهم فما زالت تسكن هناك حيث المكان الذي يغتصب "وسلم علينا ، هناك ، إذا اتسع الوقت / " .

هذا الكلام الذي كان في ودنا

أن نقول على الباب يسمعه جيداً

جيدا ، ويخبئه في السعال السريع

ويلقي به جانباً .

فلماذا يزور الضحية كل مساء ؟

ويحفظ أمثالنا مثلنا ،

ويعيد أناشيدنا ذاتها ،

عن مواعدنا ذاتها في المكان المقدس ؟

لولا الممسدس

لاختلط الناي في الناي /

إذن هم لم يسألوه ، ولم يتكلموا معه ، ولم يطلبوا منه طلباً مباشراً أن
يسلم على ظلهم في حقول الشعير ولا على سروهم في الأعالي ... "
هذا الكلام الذي كان في وينا أن نقول على الباب " بل كانوا
يواجهونه بالصمت ، وما هذه السلامة إلا أمنيات حارت في النفس
تريد أن تنفق وتخرج ولكن منعها من الجريان على اللسان كونه عدواً
أولاً ، وكون الصمت طريقة وحيدة لمحاربته ثانياً . عيونهم واعتلاجات
النفس هي التي كانت تود لو تحمله سلاماً إلى " الذي " هناك ، لكنها
بقيت تعابير عيون واعتلاجات أنفاس ولم تترجم إلى كلام وهذا بالضبط
ما فعله العم وابنة أخيه الفرنسيان في " صمت البحر " تجاه " فون
أيريناك " العدو الألماني الذي سكن بيتهم وفق عادة الاحتلال بتأمين
سكن عند الأهالي لضباط جيشه ، مائة سهرة شتاء وفون أيريناك يواجهه
بالصمت المطبق الذي يصفه العم في الرواية : " طال الصمت وتكاثف
شينا فشينا كضباب الصباح الثابت ، وقد أنقله جمود ابنة أخي وجمودي
أيضاً بلا ريب ، فجعله من رصاص " كان فون أيريناك يأتي من عمله

العسكري ويصعد إلى غرفته ليبتل ثيابه ثم ينزل إليهما ويقف إلى جانب مجمر النار ويروح يهزأ أمامهما بالكلام عن الثقافة والأدب والموسيقى بينما يظلان هما في صمتهما الذي من رصاص . مرة واحدة وفي أواخر إقامة فون إيريناك غير الثقيلة من شخصه لكن الثقيلة جدا لأنه يمثل جيش الاحتلال ، مرة واحدة ينطق العم بكلمة " أدخل " ردًا على طرق فون إيريناك الملحاح على الباب وانتظاره بإصرار سماع الرد ، ومرة واحدة أيضاً تلفظ لينة الأخ كلمة " وداعاً " بعد تصريح فون إيريناك - والذي بات موقفه للنبييل مفهوماً - إنه طلب نقله إلى الريف قائلاً : " أنا راحلٌ إلى الجحيم حيث سيتغذى قمح الموسم المقبل بالجيف " وأهل الكوخ أيضاً مرة واحدة يلتوي لسانهم على لسان عدوهم العسكري عندما يصرخ على النقيض من " فون إيريناك " وبمقاصد مخالفة تماماً " لا تلوموا الضحية ! نسأله من هي ؟ فيجيب " .

إن هذا الكلام الحبيس كان في ودهم لو قالوه له عند الباب وهو يخرج من كوخهم إلى بيتهم الحجري المُغْتَصَب ، لكنهم لم يقولوه ، إنما فهمه هو ، رآه في عيونهم المتلججة ، رآه في ارتعاشات الشفاه وتعابير الوجوه ... يستخدم النص كلمة " يسمعه " أي يسمع الكلام الذي كان في ودهم لو يقولوه ، فكيف سمع ؟ وما الإمرات التي بدرت منهم إلا لمعان في العيون واختلاجات وأمنيات في النفس ، إنه المجاز الذي يخلق جمال لغة الشعر وصوره ، فيستبدل حاسة بحاسة ، ويستبدل الإحساس والتصوير المنيثق عن وعي تُجمّعه مجمل الحواس بحاسة واحدة هي حاسة السمع هنا ، هو لم يسمع بأذنه بل سمع بعقله وإحساسه ، وهو إذ يسمعه جيداً في المجاز ويعي جيداً لغة الإشارة النفسية ، ولأن ما سمعه

اعتلاج إنساني لا يستطيع أيا كان تجاهله فإنه لا يجد رداً إلا أن يُخَبِّثه في السعال السريع وكأنه لم يسمع ولم يُحس " هذا الكلام الذي كان في وينا أن نقول يسمعه جيداً جيداً ويخَبِّثه في السعال السريع ويلقي به جانباً " . يوحى تكرار كلمة " جيداً جيداً " لمرتين زيادة على الدلالة الإيقاعية ؛ دلالة معنى تؤكد فهمه لصمتهم الناطق مجازاً والذي فهمه جيداً جيداً . كما توحى كلمة " السريع " في " ويخَبِّثه في السعال السريع " إلى اصطناع السعال وتهريبه مما فهمه ، وكثيراً ما نرى مُحرجاً أو متظاهراً بالاحراج يغلف إحراجه بالنحنحة أو السعال مُتهرباً من الموقف المحرج ، ولنا أن نميل إلى أن هذا العسكري العدو أميل إلى التظاهر بالإحراج وهذا ما تشي به جملة " ويلقي به جانباً " إذ لو كان مُحرجاً فعلاً من هذا الموقف الإنساني لاكتفى النص بجملتي " يسمعه جيداً جيداً ، ويخَبِّثه في السعال السريع " أما وأنه " يلقي به جانباً " فهو أي هذا الكلام الذي كان في ودهم قوله لم يلامس شغاف قلبه ، " فلماذا يزور الضحية كل مساء " بل ويزيد على ذلك أنه " يحفظ أمثالنا مثلنا ، ويُعيد لأشبيننا ذاتها ، عن مواعيدنا ذاتها في المكان المقلّس ؟ لولا المسسّس لاختلط الناي في الناي " هنا ؛ من وجهة نظر أهل الكوخ واضحٌ من هي الضحية ؛ إنهم هم " فلماذا يزور الضحية كل مساء ؟ " في المقطع الأسبق عندما تكلم هو طالباً منهم ألا يلوموا الضحية وهو يضمن أن اليهود هم الضحية سألوه وربما كان سؤالهم على طريقتهم الهامسة في أعماق النفس من هي ؟! وهم يضمنون أنهم هم الضحية ، أما في مقطعنا هذا فالتصريح الذي يأخذ شكل مونولوج فيه التساؤل المرير العاجز " فلماذا يزور الضحية كل

مساء ؟ " . هناك شيء لا يفهمه أهل الكوخ ويبدو الاختلاط في فهمهم من خلال تلاحق الأسئلة المريرة والتي تستقي مرارتها من أن هذا الذي يزورهم عدوٌ مسلحٌ يغتصب بيتهم ويترك بندقيته على كرسي الجد ويفهم ما يدور في أذهانهم تجاهه ، ثم وبعد كل هذا يزورهم كل مساء ويحفظ أمثالهم ويُنشد أناشيدهم ولولا المستس الذي يحمله والذي ينكرهم بقوة الاعتصاب إذن لاختلط الأمر عليهم تماما . فالنص يلح لماذا يزورنا ؟ لماذا يحفظ أمثالنا ؟ و " لماذا يعيد أناشيدنا ذاتها عن مواضعنا ذاتها في المكان المقدس ؟ " . في القرآن مائة واثنان وستون اشتقاقا من الفعل " مثل " في مائة واثنين وستين آية وهي كلها في مقام الأمثال أو ما يقاربها ، ولا يخفى أن في الكلام العربي بين المتحدثين في شؤون الحياة ثردُ الأمثال عفوا على اللسان ؛ فالأمثال خيوط أساسية في نسيج الكلام العربي ، كما أننا نعتقد أن حكم وأمثال " أخيقار " الحكيم ومثبعها السومري كانت الأساس الذي بنى عليه العهد القديم أمثاله وحكمه ، وكذلك يمكن القول عن الوصايا العشر للمسيح ، ومثل هذا يمكن أن يقال أيضا عن نشيد الأناشيد حيث يحيله " كريمر " إلى أصل سومري مفسرا ما لم يفسره من قبل دارسي العهد القديم الذين حيرهم وجود الراعي ؛ حبيب " شولميت " في غزلياتها المثبتة في نشيد الأناشيد مما جعلهم يقصرون التفسير إلى غنائيات في حب الرب والكنيسة ، بينما الحقيقة تكمن في أخذ الكتاب المقدس بغنائيات عشتار وندبها حبيبها " ديموزي " مع ترجيح أصل سومري أسبق . إذن هذا العدو الذي يحفظ أمثالنا ويُعيد أناشيدنا ذاتها ويقدس نفس الأماكن المقدسة عندنا لولا حمله السلاح " لاختلط الناي في الناي " وليس

لاختلاط ناي بناي وهما قصبتان من غرض ، إنما المقصود اختلاط
 النغمة بالنغمة ، ومن ثم اختلاط الخطاب بالخطاب وفي هذا ما يعيدنا
 إلى معنى المعنى عند الجرجاتي . يشير حرف الجرّ " في " في " **لاختلط الناي في الناي** " إلى احتواء واختفاء الشيء في الشيء حتى
 يكاد لا يبدو المحتوى من المحتوي وهذا دلالة على شدة الاختلاط
 والاحتواء في ادعاء العدو بحفظه أمثالنا وإعادته أناشيدنا وادعائه الحق
 في مقتننا مثل ما لنا من الحق وأكثر ، ولم يختَر النصّ حرف الجرّ " **بـ** " الباء لأن اختلاط عنصرين ببعضهما بحرف الباء فيه تصوير انعدام
 احتواء أحدهما للآخر بلّ ويمكنك رؤية وتحديد حدود العنصر الأول من
 العنصر الثاني ، وبالتالي سيكون اختلاط النغمة في النغمة أقوى إيهاء
 من اختلاط النغمة بالنغمة ؛ اختلاط الناي في الناي أقوى إيهاء من
 اختلاط الناي بالناي .

..... لن تنتهي الحرب ما دامت الأرض

فينا تدور على نفسها !

فلنكن طيبين إذا . كان يسألنا

أن نكون هنا طيبين . ويقرا شغرا

لطيار " ييش " : أنا لا أحبّ النين

ادافع عنهم ، كما أنني لا أعادي

النين أحاربهم

ثم يخرج من كوخنا الخشبي ،

ويعشي ثمانين مشرا إلى

بيتنا الحجري هناك على طرف المهل /

"لن تنتهي الحرب ما دامت الأرض فيها تدور على نفسها /" وعلامة تعجب في نهاية العبارة " ! " هناك عبارة أخرى في النص تنتهي بمثل علامة التعجب هذه وهي "لا تلوموا الضحية ! " ، في العبارتين ما هو مشترك أكثر من اشتراكهما في علامة التعجب ؛ إذ تمثل كل منهما حقيقة راسخة في عقل هذا العدو ، أولاهما تؤمن أن اليهود ضحية والضحية لا تلام إن هي خبطت يمينا وشمالا ؛ لأنها ضحية ! وثانيتهما تؤمن أيضا أن الحرب بين الضحية المزعومة والضحايا الجدد لن تتوقف ما دام الليل يسبق النهار ؛ ما دام الزمن يجري ، وما دامت الأرض تدور " لن تنتهي الحرب ما دامت الأرض فيها تدور ... "

فدوران الأرض يوحي بزمان دائري ليس له نهاية مثلما أن نقطة بدايته ضاعَتْ في محيط الدائرة ، هذا الزمن يُخالف ما هو معروف عن الزمن / التاريخ الخطي أو اللولبي ، وكان في نفس هذا العدو جبلة من حقير يمتلئ رغبة بدرس أرواح الضحايا الجدد بمسئّن الزمن الدوار هذا مثلما تدرس النوارج القش ، ولأن الأرض مشتركة بين العدو والعدو فإن مقياس رغبته كان أحد القوانين الطبيعية للأرض وهو دورانها حول نفسها وهو قانون لن يتبدل ما دامت الدنيا دنيا ، ولن نتصور أن علامة التعجب هي من رسم هذا العدو لأنه يؤمن إيماناً راسخاً بهذين الاعتقادين ، إما هي من رسم الصوت القائل أو الشاعر بسبب توحده مع الصوت القائل . يذلل الحرف الناصب " لن " في " لن تنتهي الحرب "

" على المستقبل المشروط بدوران الأرض وهو مستقبل مفتوح لا ينتهي ، أما حرف الجر " في " ما دامت الأرض فيها تدور " فإفاد جمع العدو بالعدو . فلتكن طبيين إذا . كان يسألنا أن نكون طبيين "

فلنكن طيبين ! يذم الصوت القائل في نفسه هامسا استجابة لطلب هذا العدو بأن يكونوا كذلك ، هذه الجملة القصيرة تبدو كمونولوج يغص بالقر وكنهه تريد العاجز أو رجع صدى كلام العدو بأن يكونوا طيبين . فاء الاستئناف في " فلنكن " المسبوقة هي وجملتها بالحقيقة المقررة ، من قبل العدو "لن تنتهي الحرب ما دامت الأرض فيها تدور " تبدو كنتيجة طبيعية لحرب لا تنتهي واستجابة ذليلة لطلبه ، كما أن للام الأمر الواقع على النفس فائدة الإيعاز القاهر ؛ دمنمة المقهور المشلول اللسان هي إذن . وعلى المستوى النفسي سيظل كل مقهور خاضع لسلطة غاشمة مشغول الذهن بأوامرها مترجما إياها بمثل هذه الدمنمة الهامسة في النفس . ويشير ظرف المكان " هنا " في "كان يسألنا أن نكون هنا طيبين " إلى طلب العدو أن يكونوا طيبين " هنا " وليس " هناك " وكنا قد رأينا أن الصوت القائل ومن يتوحد معهم يعيشون روحيا في الـ " هناك " وليس في الـ " هنا " . إنه نل مركب أن يكونوا " هنا " في الكوخ محرومين من بيتهم الحجري ومن حقولهم وسروهم وتينهم ثم يُطلب منهم زيادة على هذا أن يكونوا طيبين !! .

" فون إيريناك " بطل رواية صمت البحر يزور باريس ويرى زملاءه في جيش الاحتلال الألماني فيحثهم عن هوسه بروية ألمانيا وفرنسا بل وأوربا تتمخض وتلد ما يحلم به هو من تقدم ووحدة ، فيسخررون منه ويقرعونه قائلين : " نحن لسنا مجانين ولا أغبياء ، فلدينا الفرصة لتدمير فرنسا وستنمر ، ولن نمر قوتها فحسب بل روحها أيضا ، وخصوصا روحها فهي أعظم وأخطر " كلامهم هذا هو الذي صدم إيريناك وجعله يتخذ قراره بالاستقالة . يمكننا مقاربة موقف زملاء

ليريناك بهذا العدو ، هم واضحوا الهدف يضربون ويتمنون أن يضربوا
بلا رحمة ، بلا قلب ، وهو كذلك لكنه يزيد عليهم بباطنيته الباردة فهو
يقرّر "لا تلوموا الضحية " إن هي نبحتكم ويقرّر "لن تنتهي الحرب
ما دامت الأرض فيها تدور " ومع ذلك فهو يأتيهم كضيف يأكل ، وينام
، ويلبس على فرو قتلهم ثم يطلب منهم أن يكونوا طيّبين ، وتضغط
برودة أعصابه المدرية ، على أعصابهم المسحونة المكبوتة . "ويقرّر/
شعرا لطيار " ييش " : أنا لا أحبّ الذين أدافع عنهم ، كما أنني لا
أعادي الذين يحاربهم ... ثم يخرج من كوخه الخشبي ، ويمشي
ثمانين مترا إلى بيتنا الحجري هناك على طرف السهل " ها هنا الدلالة
الركنيتة التي اتبني على أساسها غرض النصّ في رسم صورة هذا العدو
، فهو إذ يسألهم أن يكونوا طيّبين بعد إقراره أن الحرب لن تنتهي ؛
يخرج من كوخهم الخشبي ويمشي فقط ثمانين مترا ، إلى حيث يسكن ،
إلى بيتهم الحجري المعتصب ، فأى نفاق وادعاء كاذب في استشهاده
بكلام طيار ييش ؟ "أنا لا أحبّ الذين أدافع عنهم كما أنني لا أعادي
الذين يحاربهم " إذا كان لا يعادي الذين يحاربهم فلماذا يحتلّ بيتهم ؟
لماذا يحتلّ ظلالهم في حقول الشعير ؟ وإذا كان لا يحبّ الذين يدافع
عنهم فلماذا يسميهم الضحية ويطلب ألا يلاموا مهما فعلوا ؟ ولماذا يقرّر
بعسف وعجبيه "لن تنتهي الحرب ما دامت الأرض فيها تدور " ؟
الضابط الأكماني ليريناك يتكلم عن ماكيت شكسبير الأسكتلندي الذي
يقول عن أمير البحر " الذين يأمرهم بطيعونه خوفاً منه لا حباً له " فهل
يريد العسكري اليهودي التشبّه بإيريناك فيستشهد هو أيضاً بقولة شاعر
"أنا لا أحبّ الذين أدافع عنهم " ليستعرض ثقافته مثلما أظهر فون

ليريناك ثقافته ؟ لكننا رأينا في الرواية كم هي ثقافة إيريناك أصيلة وبالتالي أدت إلى الموقف الذي اتخذته ، بينما يتضح كذب هذا العدو بادعائه الثقافة بدليل عدم اتخاذه موقفاً نبيلاً ، بل على العكس ذاته من يحتل بيتهم . لنتصور حالة أهل الكوخ وهم ينصتون إلى استشهاده هذا العدو بعبارة " ييش " ثم يخرج من كوخبهم ليمشي فقط ثمانين متراً ؛ إلى بيتهم الذي رأينا كم هو حي في نكرياتهم وفي نفوسهم ، هذه الثمانون متراً التي تفصلهم عن بيتهم الحجري المخصص بثدو كما لو كانت برزخاً بين الجنة التي " هناك " والنار التي " هنا " بالنسبة لهؤلاء المحرومين " ثم يخرج من كوخبنا ، ويمشي ثمانين متراً إلى بيتنا الحجري هناك على طرف السهل " أفادتنا كلمة " الحجري " في " إلى بيتنا الحجري هناك ... " في إعطائنا إحياء بالرسوخ والاستقرار والرفاه على الضد من الكوخ الخشبي الذي تفيد كلمة " خشبي " فيه على حقة هذا المسكن وارتجاله مما يعني انعدام الاستقرار ، ولنا أن نلاحظ ارتباط كلمة " الحجري " بكلمة " هناك " ونحن رأينا ما لهذه الكلمة " هناك " من صدق نفسي كبير لدى أهل الكوخ لأن " هناك " تشير إلى بيتهم الحجري وسروهم وتينهم وحقول شعيرهم وبنزهم ..

سلم على بيتنا يا غريب .

فناجين

قهوتنا لا تزال على حالها . هل تشم

أصابعنا فوقها ؟ هل تقول لبيتك ذات

الجذيلة والحاجبين الكثيفين إن لها

صاحباً غائباً ،

يتمنى زيارتها ، لا لشيء
ولكن ليدخل مراتها ويرى سره :
كيف كانت تتابع من بعده عُمره
بدلاً منه ؟ سلم عليها
إذا اتسع الوقت /

نحن ملائون في هذا المقطع صورتين في أعلى مراحل المجاز ،
ولنسميه مجاز المجاز ، أو ما فوق المجاز ، أولاهما " هل تشم أصابعنا
فوقها ؟ " في سياق : " سلم على بيتنا يا غريب فنلجبن قهوتنا لا نزال
على حالها . هل تشم أصابعنا فوقها " وثانيتهما " ولكن ليدخل مراتها
ويرى سره : كيف تتابع من بعده عُمره بدلاً منه ؟ " في سياق : " هل
تقول لبنتك ذات الجدبة والحاجبين الكثيفين إن لها صاحباً غائباً ،
يتمنى زيارتها لا لشيء ولكن ليدخل مراتها ويرى سره : كيف
كانت تتابع من بعده عُمره بدلاً منه ؟ " . هاتان الصورتان اللتان
تمثلان الصورة التي علينا في النقد متابعتها كما يتابع النحاة الكلمة في
الجملة والتي تخلق للقارئ الناقد ، وللناقد ، متعة الاكتشاف والدهشة ،
وهي الصورة للمباغطة التي لا تحمل توقعها إلا عندما تأتي وتكتمل ،
مثل هذه الصورة هي التي تستحق الملاحظة المميزة ، وهي على الضد
من الصورة التقليدية المتعكزة على التشبيه التام والاستعارة المباشرة
والكناية الضحلة الإيحاء وبالتالي المجاز التقليدي . الصورة المستحقة
لهذه الملاحظة هي صورة سحرية ، يأتي سحرها من تحسيسنا بتهويم
اللاحسي في جو من الحنين والافتقاد ، إنها صورة تخلق من الاستيهام
والتخييل الفانتازي أو السريالي أو ما شئت من اللاواقعي وفوق المجاز

صوراً نكاد نراها أو نلمسها لا يبصر ولا يلمس ، وإنما بتذكرنا
وتهويمنا وتخيلنا نحن أيضاً . فانتظر معنا "سالم على بيتنا يا غريب .
فناجين قهوتنا لا تزال على حالها . هل تشم أصابعاً فوقها ؟" هذه
الصورة " هل تشم أصابعاً فوقها " والشم للمشمووم ؛ للشيء الذي تفوح
منه رائحة ، والشم حاسة ذاتية موطنها أعصاب الشم في الأنف . فإين
الأصابع من هذا ؟ واقعياً الأصابع غير مشمومة إذ لا تفوح منها رائحة
، لكن للصورة بانتماثاتها إلى مجاز المجاز استخدمت الألفاظ بل ومدلول
الصورة الأولي جسراً إلى مدلول ثان أرقى وإن كان قد اشتق من الأول
، فهذه الصورة : " هل تشم أصابعاً فوقها ؟ " نبشت من بئر الذاكرة
ذكرى رائحة فوح القهوة ، ولأن شرب القهوة مرتبط بطقوس الجلسة
الصباحية أو سمر الليل أو الحديث ، وهما مظهر استقرار وراحة ؛
فالقهوة مرتبطة بالبيت المغتصّب ولتذكرها دلالة الحنين إلى ذاك البيت
، ولأن الصورة ترقى إلى مجاز المجاز فإن حاسة الشم لهذا الغريب
تسأل إن كانت شمّت رائحة الأصابع ؛ أصابعنا . لكن إن كان ثمة
شيء ترسمه الأصابع في الفراغ لتلقطه إحدى الحواس ولتستدعي
سؤال الغريب واقعياً عنه ، فلن يكون إلا حركة الأصابع وهي تتناول
فنجان القهوة بحرص من أجل شقة الاستمتاع ؛ هذه الحركة تمثل
صورة بصرية في أخذها على المجاز التقليدي ، أما وإن فوح رائحة
القهوة المُعدة للشرب خلق هذا الحنين فإن تماهي حركة الأصابع في
الفراغ بالرائحة الفاتحة هو الذي خلق الصورة في ذهن الشاعر ، وجعل
من الصورة نقطة تجسير التذكر والحنين الموجه لجلسة تناول القهوة في
البيت المفقود ، فاستخدم الشاعر حاسة بدلاً من حاسة ؛ استبدل حاسة

البصر المخولة برؤية حركات الأصابع بحاسة الشم ، معطيا حاسة الشم وظيفة البصر .

يبدأ السياق المتضمن للصورة للثانية بالسؤال ، والسؤال يستلزم الجواب ، فإذا لم يكن هناك جواب ، فإن غرض النص يبلغ مداه في التوتر والحيرة ، إذ نفهم أن لحرف الاستفهام " هل " غرض الدفع نحو جواب محدد . فإذا كانت " هل " الأولى ارتبطت بذكرى فوح رائحة القهوة أيام كانوا في بيتهم الحجري كما ارتبطت بذكرى لمس الأتامل لفناجين القهوة في الجلسات الصباحية والمسائية السعيدة ، فإن " هل " الثانية تدفع بالدلالة الكلية للتصيدة إلى أقصاها ، كاشفة غرضا أساسيا من الأغراض التي يريد النص ، متهمة بنت هذا الغريب المغتصِب بسرقة عمر فتى من أهل الكوخ ، ولهذه السرقة المجازية راحت ابنة الغريب تتابع عمرها بدلا من الفتى المسروق " هل تقول لبيتك ذات الجدلة والحاجبين الكثيفين إن لها صاحبا غريبا ، يتمنى زيارتها لا لشيء ولكن ليخجل مراتها ويرى سره : كيف كانت تتابع من بعده عمره بدلا منه ؟ " الفتى من أهل الكوخ متوقف العمر لا ينمو ، بينما ابنة المغتصِب تنمو وتتمرأى مسرورة بما لا يقوله النص لكننا نحسه موهوماً بين الكلمات ، فهي مسرورة بتفجر جسدها وتفقه وهو يتبرعم وينمو . كلمة " صاحباً " التي تشير إلى صحبة الفتى المتوقف النمو لابنة الغريب النامية ؛ والصحبة عيش مشترك مديد ورققة مريحة للنفس ، فمن أين للفتى مصاحبة ابنة المغتصِب ؟ ربما أتت الصحبة من الذاكرة ، من العيش المشترك اليهودي الفلسطيني في المناطق المختلطة قبل فترات الاحتلال في الـ ٤٨ أو الـ ٦٧ أو إنها محسوبة على قياس

العمر الواحد أي انهما تزيّبان . هذا الصاحب يتمنى زيارة ابنة الغريب ، ويخبرنا النص أن " لا شيء " يريده من زيارتها ، لاحظ هذه الـ " لا " لشيء " إذا أنت لم تكمل ما بعدها أحسست برخص الطلب وتلكه فإذا ما تجاوزت النقط " ... " بعد " لا شيء " ولتتي تشير أن لهذه الـ " لا شيء " سرٌ سينكشف حالما نقرأ الصورة ونصوّر المشهد الذي ترسمه " ولكن ليخل مرّاتها ويرى سرّه : كيف كانت تتابع من بعده عمره بدلاً منه ؟ " هو ذا السرّ إذن ، لنصوّر الفتى داخلًا على رؤوس أصابعه إلى مخدع الفتاة ذات الحاجبين الكثيفين . وهي تتمرأى ، حريصاً أن يفهم وهو يحتق في المرأة ذلك السرّ الذي يحيره وينغص عليه عمره المبتور ، وليرى كيف كانت هذه الفتاة تنمو ويتجّر النضج في جسدها ؟ وكيف كانت تتابع من بعده عمره بدلاً منه ؟ . عجباً أيمن استبدال عمر بعمر ؟ أيمن لأحد أن يلبس عمر الآخر كما يلبس ثوباً ؟ أيمن استعارة عمر أوسرقة ؟ ! . لأن كل شيء بالنسبة لأهل الكوخ مرتبط ببيتهم الحجري المغتصّب ، فليس من المستغرب أن يبقى عمر الفتى هناك في البيت لتأتي ابنة الغريب وترتديه عمراً لها تتابع به نموّها ونضجها . والمرأة هنا تخيّلٌ سحريّ ؛ اقرأ ألف ليلة وليلة تجد مراياها السحرية تريك الجيوش والمدن والحبيبة من بُعد أشهر زمانية / مكانية ، كما أن المرأة تريك البعد الذي لا تراه بعينيك لأنك لا يمكنك النظر بعينين في القفا ، فالمرأة تريك ما خلف خلفك ، وللفتى ثريه عمره الذي توقف هناك ؛ خلفه ، في البيت الحجري ، ولأن بنت هذا الغريب تنمو بينما الفتى متوقف النمو فإن النكوص إلى مرحلة عمرية سابقة حيث الأمان والاستقرار والنمو المتتابع حتم يفرضه فهم النفس البشرية .

في بدء المقطع الذي ندرسه افتتح السياق بـ "سلم على بيتنا يا غريب .
فناجين قهوتنا لا تزال على حالها " فعل الأمر " سلم " المتضمن سلاماً
غير منطوق به على أي حال ؛ إنما هو همسٌ نفسيٌّ اقترن في المرات
الخمس التي ورد بها في النصّ بحرف الجرّ " على " وهي : " سلم
على بنرنا " و " جهة التين " و " سلم علينا هناك " و " سلم على
بيتنا " ثم " سلم عليها " كلّ السلامة المحمولة على فعل الأمر " سلم
" مقترنة بالقاسم المشترك لتعلقهم النفسي بالـ " هناك " أما السلام
الآخر والذي يخصّ ابنة هذا الغريب لا يأتي اشتقاقاً لجديلتها ولا اشتقاقاً
لحاجبيها الكثيفين ؛ وإنما يأتي بسبب العمر الذي ترتديه ؛ العمر المضيق
الذي كان للفتى ، وبالتالي ومرة أخرى يكون السلام على الصورة
الذهنية " العمر المسروق " التابعة للـ " هناك " . نلاحظ أيضاً أن
العسكري اليهودي يسمّى بتسميتين وهما بحكم صفتين ، وتبدو هاتان
التسميتان على علاقة بالمكان الذي تُطلقان فيه على العسكري ، فهو
يُسمّى " عدوّاً " عندما يزورهم في الكوخ " للعدو الذي يشرب الشاي
في كوئنا " بينما يسمّى " غريباً " عندما يكون في بيتهم الحجري
المغتصّب حيث لم يعد له وجود واقعيٌّ " سلم على بيتنا يا غريب " أن
يكون عدوّاً في الكوخ فهذا يحدده شعور أهل الكوخ تجاه هذا الرجل ،
أما أن يكون " غريباً " عن البيت الحجري فإنّ في ذلك إيحاء أن للبيت
روحاً إنسانية جعلته مثل الناس يرى هذا الرجل غريباً عنه . إذن حتّى
البيت الحجري يُعادي هذا الغريب . ولتعزيز دلالة كونه غريباً عن
البيت وما يحتويه يرسم النصُّ تصوراً غرائبياً " **فناجين قهوتنا لا تزال
على حالها** " فبعد زمن طويل ظلت في الذاكرة صورة فناجين قهوتهم

المُعَدَّة لجلسة الحديث المريح حيَّة ، إنها صورة ثابتة في الذهن كالصورة الفوتوغرافية التي لا يحوها ولا حتى يُبهتها الضوء ما دامت عزيزة محفوظة في بئر الذاكرة ، كما أن ضمير المتكلمين "نا" في قهوتنا يُبرز أن الفنانين فاجيننا ، ومن ثم فالبيت بيتنا .

اكتشاف الشاعر للصورة المستجدة والتي تقع في مجاز ، اكتشاف سابق لهذا الديوان الذي بين أيدينا " لماذا تركت الحصان وحيدا " ففي ديوانه هي أغنيته هي أغنيته (١١٤) نقرأ في الصفحة ٤٥ :

" سننمى بقايا كلام على مقعدين ، سننمى سجانزنا ، ثم يأتس سوانا ليكمل سهرتنا والدخان . سننمى قليلا من النوم فوق الوسادة . يأتي سوانا ويرقد في نومنا الخ الخ " .

هذا الكلام الذي كان في وتنا

أن نقول له ، كان يسمعه جيّداً

جيّداً ،

ويخبّئه في سعاله سريع ،

ويلقي به جانباً ، ثم تلعم

لزرار سترته عنما يبتعد

في هذا المقطع الأخير يُعيدنا النص إلى جو الصمت الرهيب الذي شهدناه في رواية " صمت البحر " كما شهدناه في قصيدتنا هذه ؛ ذاك الصمت الثقيل الخانق مثل فضاء من زئبق ، الصمت للمحمل بالكبت وخلصان الأنفس المقهورة ، ولنكتشف أن كل هذه السلامة وكل هذه الصور ما كانت إلا كلاماً في الذهن لم يقله لسان أيّ من أهل الكوخ " هذا الكلام الذي كان في وتنا أن نقول له " إذن هم لم يتكلموا ولم يقولوا

إنما كان في وذهم لو تكلموا أو قالوا ، لَمَا هذا الغريب ؛ هذا العدو فكان يفهم تماما ما يدور في أذهانهم ، كان يقرأ في عيونهم وفي صمتهم " كان يسمعه جيّداً جيّداً ، ويخفيه في سعال سريع " . في مقطع سابق قال النص نظير هذا الكلام ما عدا سقوط التركيب اللغوي " على الباب " من المقطع الأخير هذا وما عدا " الـ " التعريف للسعال في الصيغة الأولى وتكثير السعال في الثانية ؛ وفي كليهما ؛ سقوط : " على الباب " وسقوط : " الـ " التعريف إشارة إلى أن حالة الصمت المعبر المقروء في العيون باتت تتكرّر إلى حدّ لم يعد بنا حاجة إلى تحديد مكان التعبير عنها " على الباب " ولم تعد بنا حاجة أيضاً إلى تعريف السعال بـ " الـ " لأن السعال بات ظاهرة تتكرّر كلما غادر كوخهم باتجاه بيّتهم الحجري وقرأ في عيونهم تلك الإشارات . بات السعال سعالاً بلا تعريف ولا تحديد لكثرة وتعدّد الحالات التي يُصطنع فيها .
وبعدُ فإن كل ما فهمه هذا العدو يستهين به :

"ويلقي به جثياً ، ثم تلمع لزرار سترته عندما يبتعد " .

في القصيدة نحو ٤٨ فعلاً مضارعاً

و ١٠ أفعال أمر وهي بحكم المضارع في الزمن .

ونحو ٨ أفعال ماضية بما فيها الفعل الناقص " كان "

غلبة الصيغ المضارعة بشكل كبير في النص تشير إلى راهنية الإشكال وحضور الحدث ، رغم المثلث من الذاكرة والذي يستدعي الأفعال الماضية ، هذه الغلبة للفعل المضارع أتت لأن الحدث حارٌ ولأن الجرح حيٌ

الهوامش

- (١) صحيفة الحياة . مقابلة . ٢٢ / أيار ١٩٩٧ .
- (٢) احمد الزعتر . ديوان أعراس ١٩٩٧ دار العودة .
- (٣) مديح الظل العالي . ديوان . دار العودة ط١ ١٩٨٣ .
- (٤) قصيدة " عندما يبتعد " لماذا تركت الحصان وحيداً . دار الريس . ط١ عام ١٩٩٥ ص ١٦٤ .
- (٥) ديوان هي أغنية . دار الكلمة . بيروت ط١ شباط ١٩٨٦ .
- (٦) عبد الله السمطي . دراسة . محمود درويش . مواقف القصيدة . مجلة القاهرة . ص ٧٠ عدد يونيه ١٩٩٥ .
- (٧) مديح الظل العالي . ديوان . دار العودة . ط١ . ١٩٨٣
- (٨) الأولية ... mechanism ترجمة اقترحها عبد الله العلايلي
- لميكانيزم الموجودة في معظم اللغات الأوربية . نترجم أحياناً
- للية . معناها نظام اشتغال - أو تطور أو انحلال .. - جهاز أو
- مركب ما . يمكن أن نتحدث عن أولية الفهم ، أولية عمل العقل .
- أولية تفكك نظام أو مؤسسة ، أولية انتظام جماعة ..
- (٩) قصيدة " هيلين ياله من مطر " لماذا تركت الحصان وحيداً
- ص ١٢٦ .
- (١٠) احمد الزعتر . ديوان أعراس . ص ٣٩ .
- (١١) احمد الزعتر . ديوان أعراس . ص ٤٥ .
- (١٢) احمد الزعتر . ديوان أعراس . ص ٤٨-٤٩ .

- (١٣) احمد الزعتر . ديوان أعراس . ص ٤٦ .
- (١٤) صبحي حديدي . الغلاف الأخير لمجموعة لماذا تركت الحصان وحيداً .
- (١٥) قصيدة " أرى شبحي قادماً من بعيد " . لماذا تركت الحصان وحيداً .
- (١٦) قصيدة " إلى أخري وإلى أخره " . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص ٤١-٤٢ .
- (١٧) قرويون من غير سوء . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص ٢٦ .
- (١٨) عود إسماعيل . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص ٤٩ .
- (١٩) حبر الغراب . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص ٥٥ .
- (٢٠) نزهة الغرباء . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص ٥٠ .
- (٢١) مصرع العنقاء . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص ٩١ .
- (٢٢) تعليم حورية . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص ٧٧ .
- (٢٣) المصدر السابق .
- (٢٤) المصدر السابق .
- (٢٥) تدابير شعرية . لماذا تركت الحصان وحيداً ص ٩٨ .
- (٢٦) من روميات أبي فراس الحمداني . قصيدة . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص ١٠٣ .
- (٢٧) إسناد المونولوج إلى ضمير الجمع لا ينفي أحادية الصوت الضمنية .
- (٢٨) من سماء إلى أختها . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص ١٠٧ .
- (٢٩) الدوري كما هو . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص ١١٩ .

- (٣٠) جريدة الحياة . ٢٦ أيار . مقابلة . ١٩٩٧ .
- (٣١) ليل يفرض من الجسد . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص ١٣٠ .
- (٣٢) التمييزية " الفنتسية " . الغرام المرضي باللبسة النساء الداخلية ومتعلقاتها بالمعنى الضيق للمصطلح .
- (٣٣) للفجرية ، سماء مدربة . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص ١٣٦
- (٣٤) للفجرية ، سماء مدربة . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص ١٣٥
- (٣٥) بريخت . المسرحي الألماني اليساري المناوئ النازية .
- (٣٦) شهادة برتولت بريخت أمام محكمة عسكرية ١٩٦٧ . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص ١٥٢-١٥٣ .
- (٣٧) " عندما يبتعد " لماذا تركت الحصان وحيداً . ص ١٦٧ .
- (٣٨) خلاف لغوي مع امرئ القيس . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص ١٥٥ .
- (٣٩) احمد الزعتر . ديوان أعراس . ص ٥١ . دار العودة ١٩٧٧ .
- (٤٠) محمود درويش ، مجلة الوسط . عدد ١٩١ مقابلة . ١٩٩٥/٩/٢٥ .
- (٤١) عود إسماعيل . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص ٤٦ .
- (٤٢) محمود درويش ، جريدة الحياة . مقابلة . ٢١ أيار ١٩٩٧ .
- (٤٣) أهد الصبار . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص ٣٤ .
- (٤٤) أحد عشر كوكباً . ديوان . دار العودة بيروت ، ط ٤ ، ١٩٩٢ .
- (٤٥) مجلة القاهرة . عدد يونيه ، ١٩٩٥ . ص ٢٣ .
- (٤٦) دراسة لقصيدة محمود درويش . أحمد الزعتر . من مجموعته الشعرية " أعراس " .

- (٤٧) انظر . ترتيب القاموس المحيط . مادة ن . ح . ل .
- (٤٨) سيشير هذا التركيب " الشاعر / أحمد " إلى توحد الصوتين :
الصوت الشعري القائل في القصيدة وهو صوت ينوب عن
الشاعر ، وصوت أحمد بطل الملحمة .
- (٤٩) الأوالية . الميكائيم . انظر هلمش (٨) .
- (٥٠) راجع قصة فصل موسى عن أمه في قاموس الكتاب المقدس .
مادة " موسى " ص ٩٣٠ وما بعد . صادر عن دار الثقافة ،
ط٧ ، القاهرة ١٩٧٧ .
- (٥١) كان الشاعر قد نشر القصيدة في دورية ، لم أعد أتذكرها ، وكان
في موقع كلمة " تتركني " كلمة " تطردني " . وهو ما يعلم على
غضب كان يملك الشاعر من بلاد النيل ، إذ كانت الصياغة :
وتطردني ضفاف للنيل مبتعدا " .
- (٥٢) لمفردة " الولد " التي ينادي بها الصوت الشعري " أحمد "
أصل في الموروث العربي ، وإلى الآن يُحمس القاطنون على
ضفاف الفرات الرجل الجسور المقاتل بقولهم " ولذ " مهما كان
عمره حتى لو كان شيخاً أورد .
- (٥٣) اقرأ . في القرآن الكريم . صورة طه . الآيات ٨٦ - ٨٧ - ٩٥ .
وتفسيراتها .
- (٥٤) الكرمل . جبل الكرمل . انظر الموسوعة الفلسطينية المجلد
الثالث ط١ ، ١٩٨٤ ، هيئة الموسوعة الفلسطينية ، دمشق ، ص
٦٣٩ .

- (٥٥) الدروز : ويسمون أنفسهم بالموحدين . طائفة ظهرت من آخر انشقاق إسلامي واسع . لواخر الدولة الفاطمية .
- (٥٦) البنفسج . انظر مادته في ترتيب القاموس المحيط .
- (٥٧) في الجيش الإسرائيلي الآن فرقة خاصة تحت اسم " مستادة "
- (٥٨) قرآن ، الأنبياء ٣٠ .
- (٥٩) قرآن ، الأنبياء ٩١ .
- (٦٠) قرآن ، السجدة ٩ .
- (٦١) نقلا عن قاموس الكتاب المقدس : " يو " ٨:٣ ، ص ٤٢٠ .
- (٦٢) انظر . قاموس الكتاب المقدس ٤٥٦ .
- (٦٣) انظر مادة " سبع " في المعجم المفهرس لألفاظ القرآن . دار الفكر - دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٩٤ .
- (٦٤) انظر ما كتب عن الرقم سبعة في قاموس الكتاب المقدس ، ص ٤٥٦ .
- (٦٥) تنويت . من الذات .
- (٦٦) راجع . عابد الجابري . بنية العقل العربي . مركز دراسات الوحدة العربية . بيروت .
- (٦٧) الكتاب المقدس . لاوي ١٧ : ١١ و ١٤ .
- (٦٨) انظر المعجم المفهرس لألفاظ القرآن . مادة " موج " ، ص ٨٥٤ .
- (٦٩) قرآن ، يونس ٢٢ .
- (٧٠) انظر ملحمة كلكاش . ترجمها عن الأكادية . د . سامي سعيد الأحمد . دار الجيل . بيروت - دار التربية . بغداد ١٩٨٤ .

- (٧١) نقلا عن قاموس الكتاب المقدس . رسالة رومية ١ : ٣ و ٥ :
- ١٤ ، ص ٥٢٥ .
- (٧٢) المعجم المفهرس لألفاظ القرآن ، " ش هـ د " وما يشتق منها ،
ص ٤٩٢ .
- (٧٣) قرآن ، للنور ٢٤ .
- (٧٤) دراسة لقصيدة أبد الصبار من ديوان محمود درويش " لماذا
تركت الحصان وحيدا " . دار الريس . ط ١ . ١٩٩٥ ، ص ٣٤
- (٧٥) قرآن كريم ، يوسف ، ١٩ .
- (٧٦) قرآن كريم ، يوسف ، ١٧ .
- (٧٧) " القرن الثالث عشر - الثاني عشر قبل الميلاد "
- (٧٨) " حسب إنجيل يوحنا إصحاح ٢ " .
- (٧٩) قصيدة : ليل يفوض من الجسد . لماذا تركت الحصان وحيدا .
١٩٩٥ . دار الريس . ص ١٣١ .
- (٨٠) دراسة لقصيدة محمود درويش " كم مرة ينتهي أمرنا " من
مجموعة لماذا تركت الحصان وحيدا " ص ٣٦ .
- (٨١) انظر قاموس الكتاب المقدس . ياشر ١٠ : ١٢ - ١٤ ، ص
١٠٦٩ .
- (٨٢) حيث تقع قرية (البروة) ، الموطن الأول للشاعر .
- (٨٣) رودوس . جزيرة متوسطية ، عقدت فيها المباحثات بين اليهود
والنول العربية ، حيث أعلنت أول هدنة رسمية بين العرب
والدولة التي أعلنت قيامها بانتصارها .
- (٨٤) " قريون من غير سوء " . لماذا تركت الحصان وحيدا ، ص ٢٤

- (٨٥) "عندما يبتعد". لماذا تركت الحصان وحيدا. دار الرئيس ١٩٩٥
، ص ١٦٤ .
- (٨٦) انظر . مادة "شبه" في ترتيب القاموس المحيط .
- (٨٧) قرآن ، المنثر ، ١ .
- (٨٨) قرآن ، التين ، ١ .
- (٨٩) انظر قاموس الكتاب المقدس ، مادة "تين" ص ٢٣٠ .
- (٩٠) دراسة لقصيدة محمود درويش "أطوار أنات" من ديوانه
الأخير لماذا تركت الحصان وحيدا ، ص ٨٧ .
- (٩١) "James prichard, the Anceint Near East" نقلا عن
فراس السواح "لغز عشتار" سومر للدراسات و النشر نيقوسيا
، ط ٢ ، ١٩٨٦ ، ص ٥٢ .
- (٩٢) المرجع السابق ، ص ٨٤ .
- (٩٣) انظر مادة "ح ي ي" في القاموس تجد "الحيوان" : الحياة :
نقيض الموت .
- (٩٤) فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى ، ط ٢ ، دار الكلمة للنشر
، بيروت ١٩٨١ ص ٣٠٠ .
- (٩٥) لغز عشتار ، مرجع سابق ، ص ٦٥ .
- (٩٦) انظر لغز عشتار ، ص ١٥٨
- (٩٧) انظر النص والرسم في "لغز عشتار" . فراس السواح ، ص
٤٨ .
- (٩٨) العهد القديم ، يشوع ، إصحاح ٢ : ١ - ٢٤
- (٩٩) قرآن كريم ، القصص ٧١ .

- (١٠٠) قرآن كريم ، النجم ١٩ - ٢٣ .
- (١٠١) الكامل في التاريخ لابن الأثير . دار الكتب العلمية . بيروت
لبنان . المجلد الأول . ط ١ . ص ٥٩٦ .
- هكذا كتب ابن الأثير : " أنه - النبي - لما رأى مباحدة قومه له
شق عليه وتمنى أن يأتيه الله بشيء يقاربهم به وحدث نفسه بذلك
فأنزل الله " والنجم إذا هوى " ألقى الشيطان على لسانه لما
كانت تحدث به نفسه : تلك الغرائيق العلى وإن شفاعتهن لترتجى
فلما سمعت ذلك قریش سرهم والمسلمون مصدقون لرسول الله
ص فلما انتهى إلى سجدة سجد معه المسلمون والمشركون
..... وأتى جبريل رسول الله ص . فأخبره بما قرأ فحزن رسول
الله وخاف فأنزل الله تعالى " وما أرسلنا من قبلك من رسول ولا
نبي إلا إذا تمنى ألقى الشيطان في أمنيته " الحج ٥٢
- (١٠٢) قرآن كريم ، مريم ٢٣ .
- (١٠٣) دراسة لقصيدة (عندما يبتعد) . لماذا تركت الحصان وحيداً .
١٩٩٥ . ط ١ . دار الريس . ص ١٦٤ - ١٦٨ .
- (١٠٤) صمت البحر . رواية . فير كور . د . عبد نعمان . المنشورات
العربية . غفل من التاريخ .
- (١٠٥) العهد القديم ، لاوي ١٧ : ١٤ و ١١ .
- (١٠٦) العهد القديم ، تثنية ، إصحاح ١٢ : ٢٣ .
- (١٠٧) تكوين ، إصحاح ٤ : ١٠ .
- (١٠٨) تكوين ، إصحاح ٢٦ : ١٥ .
- (١٠٩) تكوين ، إصحاح ٢٠ : ١٠ - ١٣ .

- (١١٠) قرآن ، الحج ٤٥ .
- (١١١) ملوك أول ، إصحاح ٤ : ٢٥ وزكريا إصحاح ٣ : ١٠ .
- (١١٢) قرآن ، التين ١ .
- (١١٣) "المازوخية" التلذذ بالآلم الواقع على الذات من قبل الآخر .
- (١١٤) هي أغنية هي أغنية . ديوان . محمود درويش ، دار الكلمة ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ٤٥ .

المراجع

- ١- مديح الظل العالي . ديوان شعر . محمود درويش . صادر عن دار العودة ١٩٨٣ بيروت . ط١
- ٢- هي أغنية هي أغنية . ديوان شعر . محمود درويش . صادر عن دار الكلمة ١٩٨٦ بيروت . ط٢
- ٣- احد عشر كوكبا . ديوان شعر . محمود درويش . صادر عن دار العودة ١٩٩٣ بيروت . ط٤
- ٤- لماذا تركت الحصان وحيدا . ديوان شعر . محمود درويش . صادر عن دار الريس ١٩٩٥ لندن . ط١
- ٥- محاولة رقم ٧ . ديوان شعر . محمود درويش . صادر عن دار الآداب ١٩٧٤ بيروت . ط١
- ٦- أعراس . ديوان شعر . محمود درويش . صادر عن دار العودة ١٩٧٦ بيروت . ط١
- ٧- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم . محمد فواد عبد الباقي . دار الفكر - دار المعرفة بيروت ١٩٩٤ . ط٤
- ٨- قاموس الكتاب المقدس . نخبة من الأساتذة اللاهوتيين ونوي الاختصاص . صادر عن دار الثقافة للقاهرة ١٩٩١ . ط٧
- ٩- القرآن الكريم .
- ١٠- الكتاب المقدس .
- ١١- مغامرة العقل الأولى . فراس السواح . صادر عن دار الكلمة بيروت ١٩٨١ . ط٢

- ١٢- لغز عشّار . فراس السواح . صادر عن دار سومر قبرص -
نيقوسيا ١٩٨٦ . ط٢
- ١٣- الميثولوجيا السورية . وديع بشور . مؤسسة فكر للابحاث
والنشر بيروت ١٩٨١ . ط١
- ١٤- ملحمة جلجامش . ترجمها عن الأكادية . د سامي سعيد الأحمد
. صادر عن دار الجيل بيروت - دار التربية بغداد ١٩٨٤
- ١٥- الماهية والخرافة . نور ثروب فراي . ترجمة هيفاء هاشم .
مراجعة عبد الكريم ناصيف . منشورات وزارة الثقافة السورية
دمشق ١٩٩٢
- ١٦- المدينة في الشعر العربي المعاصر . د مختار علي أبو غالي .
سلسلة كتب ثقافية . عالم المعرفة . المجلس الوطني للثقافة والفنون
والآداب . الكويت ١٩٩٥ . الرقم ضمن السلسلة ١٩٦ .
- ١٧- مفاهيم نقدية . رينيه ويليك . ترجمة د محمد عصفور . سلسلة
كتب ثقافية . عالم المعرفة . المجلس الوطني للثقافة والفنون
والآداب . الكويت شباط ١٩٩٥ .
- ١٨- الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني . د علي احمد
دهمان . جزء من دار طلائع . دمشق ١٩٨٦ . ط١
- ١٩- ديوان أبي الطيب المتنبي .
- ٢٠- ديوان أبي العلاء المعري .

الفهرس

رقم الصفحة	العنوان
٢	استهلال
٣١	أحمد الزعتر
١١٨	أبد الصبار أم صبار الذاكرة
١٣٧	يا أبي خفف القول عني
١٥٤	أنات الخائنة أم لمحمود درويش
١٧٩	صمت البحر في قصيدة ... عندما يبتعد
٢١٢	الهوامش
٢٢١	المراجع
٢٢٣	الفهرس

1999/1./163...



الطبعة وفز اللؤلؤ مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٩

في الأقطار العربية ما يعادل

٣٠ ل.س.

سعر النسخة داخل القطر

١٥ ل.س.